

REVUE D'ART CONTEMPORAIN | CONTEMPORARY ART REVIEW

#3
2012

EURORÉGION NORD | NORD-PAS DE CALAIS – KENT – BELGIQUE

ALMANACH / ALMANAC – DOSSIER / PROJECT – CARTE BLANCHE / FREE REIN – PORTFOLIO

STRUCTURES MEMBRES DU RÉSEAU 50° NORD
MEMBERS OF THE 50° NORD NETWORK

BRIGHTON
BRUXELLES
CAMBRAI
CHARLEROI
DOUCHY-LES-MINES
DUNKERQUE
GRANDE-SYNTHE
HORNU
LA LOUVIÈRE
LE CATEAU-CAMBRÉSIS
LE FAVRIL
LIÉVIN
LILLE
MONS
MONS-EN-BARŒUL
NAMUR
ROUBAIX
SAINT-OMER
SARS-POTERIES
SOLRE-LE-CHÂTEAU
TOURCOING
TOURNAI
VALENCIENNES
VILLENEUVE D'ASCQ

NORD-PAS DE CALAIS

artconnexion, Lille

Bureau d'Art et de Recherche B.A.R. #[2], Roubaix

cent lieux d'art[2], Solre-le-Château

Centre Arc en Ciel, Liévin

Centre Régional de la Photographie, Douchy-les-Mines

La chambre d'eau, Le Favril

École Supérieure d'Art, Cambrai

École Supérieure d'Art du Nord-Pas de calais / Tourcoing - Dunkerque

École Supérieure d'Art et de Design, Valenciennes

Équipe Monac 1, Lille

espace 36, Saint-Omer

Espace Croisé, Roubaix

FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque

Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, Tourcoing

Fructôse, Dunkerque

Galerie Commune et Bibliothèque du Campus Arts Plastiques, Tourcoing

Galerie Robespierre, Grande-Synthe

L'H du Siège, Valenciennes

Heure Exquise !, Mons-en-Barœul

LAAC Lieu d'Art et d'Action Contemporaine, Dunkerque

Musées des Beaux-Arts, Dunkerque

LaM Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq

la malterie, Lille

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Musée-Atelier du Verre, Sars-Poterie

Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis

La Plate-Forme, Dunkerque

BELGIQUE

B.P.S. 22, Charleroi

Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissus et des Arts muraux, Tournai

Centrale for Contemporary Art, Bruxelles

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière

Galerie Twilight Zone, Tournai

Incise, Charleroi

Iselp Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique, Bruxelles

Lieux-Communs, Namur

MAC's Musée des Arts Contemporains, Hornu

MAAC Maison d'Art Actuel des Chartreux, Bruxelles

Transcultures, Mons

ROYAUME-UNI

Fabrica, Brighton



REVUE D'ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART REVIEW

#3

2012 | www.50degresnord.net



UNE APPROCHE CRITIQUE & TERRITORIALE

50° nord revue d'art contemporain est une plate-forme de diffusion et de lectures critiques pour la scène artistique du Nord-Pas de Calais et de l'espace transfrontalier : Belgique et sud de l'Angleterre. Éditée par le réseau des lieux d'exposition de la région, cette nouvelle revue annuelle prend ce territoire pour concept unificateur, témoignant de sa richesse et de ses spécificités dans le champ des arts plastiques et visuels, et lui donnant d'emblée un sens en tant que découpage géographique naturel. Cet espace eurorégional constitue le point de départ pour des écritures et regards pluriels autour des artistes, expositions, projets et questionnements faisant son actualité tout au long d'une année.

50° nord revue d'art contemporain s'intéresse aux diverses pratiques disciplinaires et interdisciplinaires des arts plastiques et visuels que chacune des structures adhérentes au réseau s'emploie à promouvoir, et elle examine les données et les enjeux de la création contemporaine en octroyant une large place aux artistes émergents, en particulier à travers des cartes blanches plastiques. Elle propose une vision à la fois rétrospective et prospective de l'art contemporain et exprime in progress la valeur produite par un territoire en tant que terrain d'expérimentation. *50° nord revue d'art contemporain* se démarque par son implantation régionale dans une logique de pluralisme et de décentralisation, visant la production d'échos critiques en province et une meilleure connaissance de la scène française via ses scènes locales.

50° nord revue d'art contemporain fonctionne aussi comme un almanach fournissant un discours sur les œuvres, les expositions et leurs différentes médiations, et gardant la trace de l'activité du territoire. Mais il ne s'agit aucunement de prétendre à une exhaustivité ni de s'intéresser aux seules structures membres du réseau 50° nord. Toutes les contributions sont librement proposées au comité de rédaction par des auteurs extérieurs (critiques, commissaires, universitaires, étudiants…) et l'enjeu est justement d'ouvrir à la critique, aux regards foncièrement subjectifs et de relier les lieux du réseau à d'autres structures du territoire, notamment en Belgique et au Royaume-Uni.

Bilingue français/anglais, elle est en vente directement auprès du réseau 50° nord mais aussi sur www.r-diffusion.org et dans une dizaine de lieux sur l'eurorégion.

A CRITICAL & TERRITORIAL APPROACH

50° nord Contemporary Art Review is a forum for promoting and critically assessing the art scene in the Nord-Pas de Calais region and cross-border areas in Belgium and Southern England. Published by the region's network of exhibition venues, this new annual review views this territory as a unifying factor, illustrating its richness and its uniqueness within the visual arts, and from the outset, providing it with meaning as a natural geographic zone. This cross-border zone is the starting point for the many different means of expression and ways of looking at artists, exhibitions, projects and issues that make up its news throughout the year.

50° nord Contemporary Art Review focuses on the various disciplinary and inter-disciplinary practices of visual arts that each member-structure of the network endeavours to promote, and it examines the data and issues of contemporary creativity by giving young artists plenty of coverage, notably in the Carte Blanche section. It provides a view of contemporary art that looks back over the past as well as forecasting the future, expressing, through works in progress, the value of a prescribed area as a place of experimentation. As part of its emphasis on diversity and decentralisation, *50° nord Contemporary Art Review* consciously chooses to have a regional headquarters, in order to promote regional reviewers and a better understanding of the French art scene through observing what is happening at a local level.

50° nord Contemporary Art Review also functions like an almanac, with essays on works and exhibitions and their different forms of interpretation, thus providing a record of the area's artistic activity. But in no way does it claim to be exhaustive nor to be about the only member organisations of the 50° nord network. All contributions are freely submitted to the editorial committee by independent authors (critics, exhibition curators, academics, students…). The challenge is precisely to invite reviews and fundamentally subjective scrutiny from outside and to link the network's venues to other structures within the area, especially in Belgium and the United Kingdom.

The bilingual French/English review is available from the 50° nord headquarters itself, as well as on www.r-diffusion.org and in a dozen venues within the cross-border region.

#3

ISSN 2102-1309

0
Paru en 2009 (almanach 2008)
ISBN 978-2-9533930-0-2

1
Paru en 2010 (almanach 2009)
ISBN 978-2-9533930-1-9

2
Paru en 2011 (almanach 2010)
ISBN 978-2-9533930-2-6

3
Parution 2012 (almanach 2011)
ISBN 978-2-9533930-3-3

Le respect d'une ligne éditoriale de qualité est mis en œuvre par un comité de rédaction formé de professionnels des équipes des structures membres du réseau 50° nord. Sa composition évolue en fonction des engagements des individus et des structures, procurant à la revue une appropriation collégiale et fédératrice mais aussi un pluralisme des regards et une dynamique. Les choix s'établissent au sein de la collectivité du réseau, le comité de rédaction, ouvert au plus grand nombre et tournant à chaque numéro, ayant un rôle de coordination et de comité de lecture.

Compliance with the editorial policy is the remit of an editorial committee composed of professionals from the member-structures of the 50° nord network. Its composition varies according to the commitments of the individuals and structures, which gives the review a corporate and unified sense as well as a dynamic and a pluralism of views. The choice is established by the network itself, while the editorial committee, which is open to as many people as possible and changes with each new issue, primarily functions as a reading committee with an important role of co-ordination.

ALMANACH / ALMANAC 2011

ESPACE CRITIQUE / CRITICAL SPACE

_ Articles critiques | Comptes-rendus d'expositions / Critical papers / Exhibition reports
_ Textes sur | Entretiens avec des artistes / Texts on | Interviews with artists

DOSSIER / PROJECT

ESPACE DE RÉFLEXION / A FORUM FOR REFLECTION

_ Textes transversaux / Transversal papers
_ Politique culturelle, esthétique, théorie de l'art, histoire de l'art… Cultural policies, aesthetics, theory of art, history of art…

CARTE BLANCHE / FREE REIN

ESPACE DE CRÉATION / CREATIVE SPACE

They live, we sleep - John Carpenter, *They live*, USA, 1988

_ Libres propositions plastiques autour d'une thématique donnée / Free creations from artists around a common theme

PORTFOLIO

ESPACE DE DIFFUSION / PRESENTATION SPACE

DESSINER - TRACER & WATCH THIS SPACE #6

_ Libre diffusion de la part d'artistes invités / Free presentations from invited artists

TABLE DES MATIÈRES | TABLE OF CONTENTS

ALMANACH / ALMANAC

DOSSIER / PROJECT

CARTE BLANCHE / FREE REIN

PORTFOLIO



RÉSEAU D'ART CONTEMPORAIN DU NORD - PAS DE CALAIS ET DE L'EURORÉGION NORD / THE CONTEMPORARY ART NETWORK OF THE NORD - PAS DE CALAIS REGION AND THE NORD EUROREGION1

50° nord poursuit un but d'intérêt général de promotion des pratiques actuelles des arts plastiques et visuels et de structuration du secteur professionnel de l'art contemporain en Nord-Pas de Calais sur un territoire élargi à l'eurorégion. Réseau solidaire, 50° nord est une plate-forme d'échanges de savoirs et un catalyseur de projets collectifs. Au cœur de ses ambitions figurent la promotion de la scène artistique du territoire, le soutien à la création émergente, le développement des publics de l'art contemporain et la dynamisation des échanges transfrontaliers. 50° nord œuvre au rayonnement de l'art contemporain et à sa diffusion pour un large public, à travers des événements, des outils de communication (site web, newsletter électronique mensuelle, agenda papier semestriel), des parcours de sensibilisation et cette revue annuelle bilingue.

Créé en 1996 par de petites et moyennes associations sur l'initiative du Conseil Général du Nord, le réseau fédère aujourd'hui sur le territoire eurorégional 37 structures de production, de diffusion et de formation supérieure dans le champ de l'art contemporain : galeries associatives et publiques, centres d'art, le FRAC, associations d'artistes, musées, écoles supérieures d'art…

L'objectif est d'asseoir ce qui tend naturellement à se construire : un espace de vie et de travail transfrontalier, avec une circulation des professionnels et des publics, un sentiment d'appartenance de tous et le développement d'une identité collective de l'eurorégion. 50° nord incite les lieux d'expositions à travailler ensemble et à mutualiser leurs moyens. Le territoire régional est l'échelon d'activité évident d'une telle mise en réseau, avec un élargissement naturel et progressif aux zones transfrontalières : sud de l'Angleterre et Belgique, afin de faire vivre l'eurorégion, faciliter les collaborations européennes, construire une identité commune et favoriser le sentiment d'appartenance à un même territoire.

50° nord est l'un des premiers réseaux régionaux d'art contemporain créés en France. Les actions transversales de mutualisation et d'expression d'un territoire constituent une manière, dorénavant essentielle, de dessiner la cartographie culturelle et de concevoir les projets artistiques. C'est dans cette optique que nous avons créé 50° nord revue d'art contemporain.

50° nord continues to pursue its general aim of promoting the visual arts, supporting emergent artists and helping develop professional contemporary art structures within the Nord-Pas de Calais and cross-border region. As a socially-responsible network, it is a platform for the exchange of knowledge and skills, and a catalyst for group and regionally-based projects. It also strives to extend the influence and reach of contemporary art to an ever-broader audience through the organisation of events, communication tools (its biannual paper-format diary, website and monthly electronic newsletter), tours and visits, and this bilingual annual review.

Founded in 1996 by small and medium-sized associations at the instigation of the Conseil Général du Nord, the network today brings together 37 production and diffusion member-structures – non-profit and public galleries, art centres, the FRAC, itinerant structures, artists' associations, museums and five art academies.

The aim is to consolidate what is already in the process of being created: a cross-border space for living and working, with professionals and public freely circulating, a general feeling of belonging and developing a sense of identity for the cross-border region. 50° nord encourages the exhibition venues in its area to work together and pool their means. The regional level is the obvious scale for operating such a network, gradually expanding to include cross-border areas in southern England and Belgium, creating a cross-border region facilitating European collaboration, to create a shared identity and promote a sense of belonging to the same territory.

50° nord is one of France's leading regional contemporary art networks. Transversal actions of reciprocity and "territorial" expression constitute a new way, henceforth vital, of dividing the cultural map and conceiving artistic projects. It was with this in mind that we created 50° nord contemporary art review.

www.50degresnord.net

50° nord reçoit le soutien / 50° nord is supported by







ALMANACH 2011

ALMANAC 2011

PAR/BY **JOHAN GRZELCZYK**

JOHN GRADE

Forested meditations

Upon entering the John Grade exhibition held at the Galerie L'H du Siège in Valenciennes in early 2011, the visitor found himself confronted with an absence of exhibits in places where he would expect to find them (on the walls or the floor) and with a large and enigmatic presence, both mineral and organic, soothing yet disquieting, towering over him and invading the ceiling of the gallery. Here we look back at this atypical creation that links the natural world of the forest with that of performance and reflexivity found in an art gallery.

La chasse (The Hunt) is the title of both the exhibition and most of its works by American artist John Grade. The limited number of works in the exhibition, eight in all - two vast sculptures, three photographs, two drawings and a video - are the result of an artistic experience spanning two phases, an artist's residency, from October to December 2010, and the exhibition itself, from 8 January to 19 February 2011.

An artist's residency leading to an exhibition of work created *in situ* is common practice nowadays. What is unusual about this two-phase period here is the fact that the work created during the first period was never intended to be seen by the public during the exhibition. In fact, it had already been dismantled by the time John Grade's exhibition opened its doors, revealing a second, monumental sculpture.

Just for a change, let's start by looking at what was hidden from us. *La chasse - haut* (The Hunt - high), which is its exact title, was a sculpture in thread and wood created in a clearing in the Forest of Raismes Saint-Amand. It recreated the shape of the Galerie L'H du Siège using thin white rope carefully stretched between the branches of nearby trees, as

JOHN GRADE

Méditations forestières

Venant découvrir l'exposition proposée par John Grade à la Galerie L'H du Siège début 2011, le visiteur était confronté, dès le seuil franchi, à une absence d'œuvres exposées là où il s'attendait à en trouver (accrochées aux murs, posées au sol...) ainsi qu'à une présence aussi massive qu'énigmatique – à la fois minérale et organique, apaisante et inquiétante –, le surplombant et envahissant littéralement le plafond des lieux. Retour sur cette création atypique jetant un pont entre le monde naturel de la forêt et celui de la représentation et de la réflexivité qu'est la galerie d'art.

Intitulé générique de son exposition courant du 8 janvier au 19 février 2011 à la Galerie L'H du Siège (Valenciennes), *La chasse* est également le titre commun de la majeure partie des œuvres présentées par l'artiste étasunien John Grade à cette occasion. Ces dernières, au nombre assez restreint (deux sculptures monumentales accompagnées par trois photographies, deux dessins et une vidéo), témoignent cependant d'une expérience artistique en deux temps, celui de la résidence – d'octobre à décembre 2010 – puis celui de l'exposition.

Si une résidence de création débouchant sur une exposition des travaux produits sur site est une pratique courante, ici la singularité de cette temporalité binaire réside dans le fait que l'œuvre réalisée durant la première période n'avait pas pour vocation d'être rendue publique lors de la période d'exposition. De fait, elle était même déjà déconstruite au moment où l'exposition de John Grade ouvrait ses portes et dévoilait une seconde sculpture monumentale.



John Grade, *La chasse – haut*, 2011. © Philippe Bétrancourt - L'H du Siège

if making a tracing with white chalk in space. This openwork edifice depicts the basic structure of the building (door, walls, and overall architecture) on a relatively large scale (3.5 x 10.5 x 34 metres), big enough for visitors to move about in, had there been any.

The space circumscribed by this three-dimensional schema was not, however, empty. Running along the ground through the middle was a structure of woven branches covering almost the entire length of the 'building'. The contrast of forms created by these two inserted volumes was clear: on the one hand, the straight lines and angles of the gallery's avatar and, on the other, the rounded shapes and gentle curves of that which it enclosed. The overall appearance of the latter called to mind a tunnel, the alimentary canal and a trap, at one and the same time. While the site seemed to corroborate the last of these three analogies, as did the title of the work itself (The Hunt), it was scarcely a very threatening trap, given that it was full of holes and therefore quite incapable of physically retaining any prey whatsoever. It was more of a sketch of a trap, or more precisely, a symbolic trap.

Une fois n'est pas coutume, attardons-nous tout d'abord sur ce qui nous aura été caché. *La chasse – haut*, puisque tel est son titre exact, est une sculpture de fil et de bois située dans la forêt domaniale de Raismes Saint-Amand. Réalisée au sein d'une clairière, l'œuvre figure les contours de la Galerie L'H du Siège à l'aide d'un fin cordage blanc méticuleusement tiré entre les branches des arbres environnants : porte, murs, architecture générale, l'essentiel du bâtiment est bien là. Comme tracé à la craie blanche dans l'espace, l'édifice à claire-voie est de dimension relativement importante : 3,5 x 10,5 x 34 mètres. Une installation à taille humaine donc, dans laquelle le visiteur – si visiteur il y avait – pourrait se mouvoir.

Cependant, l'espace ainsi circonscrit par ce schéma en trois dimensions n'est pas vacant. Se trouve en effet en son sein, posée au sol sur presque toute la longueur de l'édifice, une structure de bois tressé. L'opposition de registres formels offerte par ces deux volumes enchâssés est patente : d'une part les lignes et les angles droits de l'avatar de la galerie, de l'autre les arrondis et les douces courbes de ce qu'il renferme. La configuration générale de cette seconde

Let's assume that the hunt in question does not refer to any living beings inhabiting the forest, but rather to the forest itself, not in the sense of geographical territory but of metaphysical entity. Like an 'asabikeshiinh', those Amerindian dream-catchers with which, moreover, it shares a number of structural characteristics, John Grade's trap aims to catch the spirit of the place. What is being channelled towards us through this woven tunnel, or assimilated thanks to this huge alimentary canal is the essence of the forest as conjured up by the device put in place by the artist.

From this point of view, the fact that it concerns a work that nobody other than John Grade and his associates (and maybe a few wild animals) were able to enjoy, is not without significance. *La chasse - haut* was not created to be seen but solely to be. The three photographs resulting from the freezing of a particular moment bore witness to its existence in the middle of the gallery but were unable to illustrate the potential of the device which, by its very configuration, made nature all around it its own. Animal, vegetable, mineral, all found themselves in its midst, in the same way as other immaterial entities such as time passing and the specific light of passing seasons. In other words, the raison d'être of this work was strictly limited to its performance. As a keen collaborator of nature, John Grade had no other ambition than to create it, quite simply in order for it to be.

Created to exist rather than to be seen, this work nonetheless had to enable the forest to make its way to us. The initiative commenced by the artist's creative undertaking - choosing to make something exist out of view - was consequently extended into a second period, not by showing what had been created but by sharing what had been captured as a result of it, through a new approach. This new approach took the form of a monumental sculpture (3.5 x 7 x 21 metres) exhibited at the top of the Galerie L'H du Siège. This second sculpture closely resembled the wooden hull of a boat, and was screwed to the concrete ceiling. On top of its framework that ran the entire length of the room, the artist applied a chipboard veneer, which he then covered with a mix of schist, water and wallpaper glue, giving it a dark and rather rugged appearance.[1]

The significance of the title of *La chasse - bas* (The Hunt - low) lay in the fact that this work provided an inverted image of its ephemeral predecessor in the forest. While the two sculptures clearly shared the same silhouette, *La chasse - haut* was placed on the ground and, as a result of its openwork structure, gave an impression of lightness and transparency, almost of immateriality, whereas *La chasse - bas* was viewed from below, its rounded, opaque surface conferring a sense of weight. Indeed, this ponderance, together with the general feeling of mystery surrounding the sculpture, provoked a feeling of anguish in the spectator. In its pres-

pièce tient à la fois du tunnel, du tube digestif et du piège. Si le lieu comme le titre de l'œuvre – *La chasse* – semble clairement corroborer cette dernière analogie, encore convient-il de préciser qu'il s'agirait là d'un piège bien peu menaçant puisque ajouré de toute part et donc matériellement incapable de retenir une quelconque proie. Plus qu'un piège, ce serait donc une esquisse de piège ou, plus précisément encore, un piège symbolique.

Faisons en effet l'hypothèse que la chasse dont il s'agit ici ne concerne nullement les êtres vivants qui peuplent la forêt, mais plutôt la forêt elle-même comprise non pas comme territoire géographique mais comme entité métaphysique. À la manière d'un *asubakatchin*, ces capteurs de rêves amérindiens avec lesquels il partage d'ailleurs quelques caractéristiques formelles, le piège mis en place par John Grade a pour fonction de saisir l'esprit des lieux. Ce qu'il s'agit de faire cheminer jusqu'à nous à travers ce tunnel de bois tressé, ce qu'il s'agit d'assimiler grâce à ce tube digestif monumental, c'est l'essence de la forêt telle qu'elle se donne à penser au travers du dispositif mis en place par l'artiste.

De ce point de vue, le fait qu'il s'agisse d'une œuvre dont personne, mis à part John Grade et ses collaborateurs (ainsi que quelques animaux sauvages), n'aura pu jouir, n'est bien entendu pas anodin. *La chasse – haut* n'a pas été créée pour être vue mais uniquement pour être. Relevant de la captation sommaire, les trois photographies qui témoignent de son existence au sein de l'exposition présentée en galerie sont de fait incapables de rendre compte des potentialités du dispositif qui, de par sa configuration même, faisait sienne la nature environnante dans sa globalité : minéraux, végétaux, animaux se retrouvaient en son sein, tout comme d'autres entités immatérielles, la durée ou la luminosité spécifique des saisons se succédant, par exemple. C'est dire que la raison d'être de cette œuvre recouvrait le strict champ de son efficience. En collaborateur zélé de la nature, John Grade n'avait d'autre ambition que de la créer. Pour qu'elle soit, tout simplement.

Façonnée pour exister plutôt que pour être vue, cette œuvre devait cependant permettre le cheminement de la forêt jusqu'à nous. L'initiative entamée par le geste créateur de l'artiste choisissant de faire exister quelque chose en dehors de tout regard se prolonge en conséquence dans un second temps, non pas de monstration de ce qui a été créé mais de partage de ce qui a ainsi été saisi, via un nouveau dispositif. Ce dernier se présente sous la forme d'une sculpture monumentale (3,5 x 7 x 21 mètres) exposée dans les hauteurs de la Galerie L'H du Siège. Constituée d'une ossature de bois en tout point semblable à une coque de bateau, cette seconde sculpture est directement vissée dans le béton du plafond. Sur ce squelette courant sur toute la longueur du lieu, l'artiste est venu apposer un placage de contre-



John Grade, *La chasse – bas*, 2011. © Philippe Bétrancourt - L'H du Siège

ence, instead of adopting the conventional relaxed stance of an observer standing back to assess the qualities of what was on display, the visitor assumed the far less pleasant position of potential victim in the presence of a menacing mass barely a few centimetres above his head which threatened, if not to swallow him outright, to collapse on top of him. And yet, this sense of menace and imminent peril was paradoxically accompanied by a feeling of being drawn towards this same structure, also composed of wide, gentle curves that were almost soothing. It was deeply organic in appearance, almost maternal, as if inviting us to snuggle up to it, if it hadn't already terrified us…

Describing *La chasse* in this way, as something to be experienced, goes a long way to illustrating one of the main consequences of John Grade's installation, that of putting across a remodelled perception of the art gallery itself. Just as in the forest the three-dimensional plan of L'H du Siège was very much part of the artist's approach, so too here, the real, architectural limits of the exhibition space were part of

plaqué, lui-même recouvert d'un mélange de schiste, d'eau et de colle à papier peint lui conférant un aspect quelque peu rugueux de teinte sombre[1].

Significativement intitulée *La chasse – bas*, cette œuvre offre l'image inversée de la création éphémère qui l'a précédée en forêt. En effet, si les deux sculptures partagent clairement une même silhouette, tandis que *La chasse – haut* était posée au sol et dégageait, de par sa structure ajourée, une impression de légèreté, de transparence, presque d'immatérialité, *La chasse – bas* s'observe quant à elle par dessous et sa finition pleine et opaque lui confère une certaine pesanteur. Cette dernière, associée à la dimension mystérieuse de la sculpture dans son ensemble, ne manque pas de provoquer chez le visiteur une certaine angoisse. À son contact, celui-ci est amené à troquer la position conventionnelle et confortable de l'observateur jaugeant à distance des qualités de ce qui lui est présenté contre celle, beaucoup moins agréable, de la victime potentielle d'une masse inquiétante, située à quelques centimètres à peine de sa tête et suscep-

John Grade, *La chasse – bas*, 2011.

the work which, with its outsize dimensions, shapely form and flared edges, literally invaded it. Even its relative isolation in the middle of the space[2] questioned its use as well as its perception.

Architecturalising the forest on the one hand, and modifying our perception of a gallery's constructed space on the other, John Grade sets up, via this two-part production, a subtle dialectic between exterior and interior, broadly reformulating the ancient duality between natural and cultural. The exteriorisation of the work in the forest (right up to the illusion of the gallery) and the integration of the forest in the 'white cube', act in a complementary fashion with regard to a modified perception of creation, be it of the work of nature or of the artist.

Furthermore, it is clear that for John Grade, these two options form but one. Pursuing a logic that could be described as pantheistic, the artist decrees himself to be the simple auxiliary of nature in the process of creating itself. He does not see himself as competing with a god who alone is capable of making beings, but rather as simply participating in nature and its capacity to be and to follow on from itself. In so doing, he places himself outside the exterior-interior duality initially referred to, as well as the natural-cultural one, thus claiming a degree of creative immanence, of which he is merely the vector rather than the originator. ■

_**1** Accessoirement, cet édifice met en évidence les qualités d'artisan bâtisseur de John Grade, lequel allie une parfaite maîtrise de la menuiserie au talent fédérateur propre au chef de chantiers. Dans sa construction, *La chasse – bas* est en effet une œuvre collective réalisée avec le concours de toute l'équipe de la galerie mais aussi de nombreux étudiants et lycéens venus prêter mains fortes au plasticien.

Coincidentally, this structure illustrated John Grade's talent as a craftsman-builder, combining a perfect mastery of carpentry with the co-ordinating skills of a site-manager. For *La chasse – bas* was a collective effort, all the gallery staff, as well as many students and schoolchildren lending the artist a hand in its construction.

_**2** De fait, les trois photographies et la vidéo figurant également à l'inventaire de l'exposition ne participent pas pleinement du dispositif. Leur fonction principale est de contextualiser le propos de l'artiste, en révélant notamment l'œuvre de la forêt et certains événements ayant entouré sa réalisation (partie de chasse, déambulation dans une tourbière, etc.). Quant au couple de dessins au charbon de bois sur papier évoquant un univers microscopique et minéral, si leur statut n'est certes pas documentaire, ils n'en ont pas moins le rôle d'annexes à l'œuvre principale, au dispositif global.

The three photographs and the video listed in the exhibition's inventory were not fully part of the approach. Their main function was to provide context for the artist's line of argument, notably revealing the existence of the forest work and certain events surrounding its creation (a hunt, a walk through a peat bog etc). As for the pair of charcoal drawings on paper depicting a microscopic mineral universe, they may not have had documentary status, but they nonetheless acted as appendices to the main work, and to the overall approach.

tible, sinon de l'avaler, du moins de s'effondrer sur sa personne. Pourtant, ce sentiment de menace, de péril imminent, s'accompagne paradoxalement d'une certaine attirance pour cette même structure qui ne présente pas moins de larges courbes délicates, presque apaisantes. D'aspect foncièrement organique, presque maternel, elle nous inviterait presque à nous blottir en son sein, si par ailleurs elle ne nous faisait pas craindre le pire…

Pareille description de *La chasse* sous le mode du ressenti dit assez bien l'un des principaux effets de l'installation proposée par John Grade, à savoir imposer une perception renouvelée de la galerie elle-même. De même que, dans la forêt, le plan en trois dimensions de L'H du Siège participait pleinement du dispositif artistique, de même ici, les limites réelles, architecturales du lieu d'exposition font partie de l'œuvre qui, avec ses dimensions hors normes et sa forme incurvée, évasée à chacune de ses extrémités, l'envahit littéralement. Il n'est pas jusqu'à son relatif isolement au cœur du lieu[2] qui n'en interroge l'usage comme la perception.

Architecturalisant la forêt d'une part et modifiant d'autre part notre perception de l'espace construit de la galerie, John Grade instaure, via cette réalisation en deux volumes, une subtile dialectique de l'extérieur et de l'intérieur recoupant largement l'antique dualité du naturel et du culturel. Extériorisation de l'œuvre dans la forêt (jusqu'au simulacre de la galerie) et intégration de la forêt dans le *white cube*, agissent de manière complémentaire dans le sens d'une perception renouvelée de la création, que celle-ci soit l'œuvre de la nature ou de l'artiste.

Du reste, on aura compris que pour John Grade ces deux options n'en font en réalité qu'une seule. Dans une logique que l'on pourrait qualifier de panthéiste, l'artiste se décrète ici simple auxiliaire d'une nature se créant elle-même. Il ne se perçoit pas comme concurrent d'un dieu seul capable de faire advenir l'étant, il participe simplement de la nature et de sa capacité à être et à se poursuivre soi-même. Se faisant, il se situe hors de la dualité initialement soulignée de l'extérieur et de l'intérieur, mais aussi du naturel et du culturel et revendique par là même une certaine immanence du geste créateur, geste dont il ne serait lui-même que le vecteur plutôt que l'auteur. ●

JOHAN GRZELCZYK
Docteur en philosophie,
Directeur de projets au Printemps culturel

John Grade, *La chasse*
Galerie L'H du Siège, Valenciennes, du 7 janvier au 17 février 2011.
http://www.hdusiege.org
http://www.johngrade.com



PAR/BY **CAROLE BOULBÈS**

IN CONVERSATION WITH

Sébastien Gouju

Sébastien Gouju's installation *Moss Garden*, tailor-made for the Vitrine Paulin in Solre-le-Château, formed part of Cent lieux d'art²'s spring exhibition. The artist chose to play upon the transformation brought about by the gradual recuperation of this venue for domestic uses, after it ceased trading as a butcher's.
Using posters as if decorative wallpaper from an abandoned interior, here placed on the outside of the window, *Moss Garden* was subjected to the vagaries of daily life that transformed its appearance, month after month.
Carole Boulbès, a historian and art critic, interviewed Sébastien Gouju in February 2012 in order to discuss this installation *a posteriori*, and to examine its place within the artist's œuvre as a whole.

Carole Boulbès: **Can you remind us of the context within which you created this work? How did it fit into the town, and in what way did it alter the urban landscape?**
Sébastien Gouju: Cent lieux d'art² invited me to occupy the Vitrine Paulin, the window of a former butcher's shop in a small village in the north of France, Solre-le-Château, near Maubeuge, which has become a structure for presenting contemporary art within a rural milieu. It has artist residencies and organises exhibitions three or four times a year, with conferences organised in parallel. It all began when the woman who owned the butcher's ceased trading and decided to make her shop window available, so that the shop would continue to live. It was her way of continuing to be involved in the community. It is surrounded by shops and there are plenty of passersby. So for the past decade, people have become used to finding new things to look at in her shop window.
These usually play upon the unexpected, but I chose to play upon discretion, intervening on the window without trans-

ENTRETIEN AVEC

Sébastien Gouju

Invité par cent lieux d'art² pour son exposition de printemps, l'artiste Sébastien Gouju a présenté *Moss Garden*, une installation créée spécifiquement pour l'espace singulier de la Vitrine Paulin à Solre-le-Château.
L'abandon de l'activité commerciale de cette ancienne boucherie et sa récupération progressive par l'usage domestique a conduit l'artiste à jouer de cette transformation par l'utilisation d'affiches comme d'un possible papier peint décoratif pour un intérieur désuet. Placée sur l'extérieur de la vitre, *Moss Garden* est soumise aux imprévisions du quotidien qui en ont transformé, mois après mois, l'aspect.
Pour évoquer *a posteriori* cette installation et l'envisager dans le travail élargi de l'artiste, cet article présente un entretien entre Carole Boulbès, historienne et critique d'art et Sébastien Gouju réalisé en février 2012.

Carole Boulbès : *Peux-tu revenir sur le contexte de création de cette pièce ? Comment s'inscrit-elle dans la ville ? En quoi modifie-t-elle le paysage urbain ?*
Sébastien Gouju : cent lieux d'art² m'a sollicité pour investir la Vitrine Paulin, la vitrine d'une ancienne boucherie dans un petit village du Nord de la France, à Solre-le-Château, à côté de Maubeuge. Il s'agit d'une structure qui diffuse de l'art contemporain en milieu rural. Elle accueille des artistes en résidence et organise des expositions trois ou quatre fois par an. Des conférences sont également organisées en parallèle. Tout a commencé quand la propriétaire de cette boucherie, après l'arrêt de ses activités, a décidé de mettre sa vitrine à disposition. Elle voulait que le magasin vive. Pour elle, c'était une façon de s'impliquer dans la cité. Tout autour, d'autres commerces sont présents, il y a du passage. Depuis

forming it. I drew my inspiration from the decayed rendering above the window; it was a way of working with metamorphosis and the transformation of how we look at things – a way of sneaking into people's habits.

CB: In fact, these rather outmoded decorative patterns look as though they have been left behind, forgotten. It takes a while to realise that they are part of an artistic event. Do you wish to operate within the "infrathin", avoiding shock tactics? Such discretion, bordering on obliteration strikes me as all the more surprising given that during your training at the Studio of Typographic Research[1] in Nancy's School of Art[2] you must surely have worked on issues of legibility, communicability, visual efficiency…
SG: Observing the details along the way is what interests me, rather like the wonderment of childhood – it's the details that



Sébastien Gouju, *Moss Garden*, intervention sur vitre, 2011. Vitrine Paulin, cent lieux d'art[2], Solre-le-Château. © Benjamin Blot

are full of meaning and enchanting. They are full of imagination, unlike over-spectacular events that leave little space for the individual. That's what happens with advertising: the slogan is often too legible, obliging us to see the world from a single perspective. By favouring a certain degree of visual economy and ecology, it's possible to find things with great depth in spite of their apparent superficiality. With the infrathin, or the "little to see", there's something that avoids the risk of propaganda, to use a rather strong word. I wondered if I would make use of existing posters, but in the end I preferred to use forms and perception rather than messages and language. Floral decoration in Swiss typography probably doesn't exist… (laughter)

CB: In his essay entitled *Atlas*, Georges Didi-Huberman's portrayal of historian Aby Warburg aims to obscure history of art "by overlaying it with a laminated map of the memory,

une dizaine d'années, c'est une chose connue, les gens savent qu'ils verront des choses nouvelles dans la vitrine de la boutique.
D'habitude, les interventions jouent sur l'inattendu. Moi, j'ai plutôt essayé de jouer sur la discrétion, d'intervenir sur la vitrine sans la transformer. Je me suis inspiré du crépi qui se décomposait au-dessus de la vitrine, c'était une façon de travailler sur la métamorphose et la transformation du regard, une façon de s'infiltrer dans les habitudes.

C. B. : *En fait ces motifs décoratifs un peu surannés semblent oubliés là. On ne perçoit pas immédiatement qu'il s'agit d'une action artistique. As-tu ce désir d'œuvrer dans « l'infra-mince » ? Désires-tu éviter l'action coup de poing ? Cette discrétion à la limite de l'effacement me semble d'autant plus surprenante que ta formation à l'ANRT[1] de l'ENSA[2] de Nancy a dû te conduire à te poser les questions de lisibilité et de communicabilité, d'efficacité visuelle…*
S. G. : Pour moi, c'est l'observation des détails dans ce parcours qui m'intéresse, c'est un peu à l'image des émerveillements de l'enfance, ce sont des détails qui sont riches de sens et merveilleux. Ils sont très porteurs d'imaginaire, contrairement aux actions trop spectaculaires qui laisseraient trop peu de place à l'individu. C'est ce qui se passe dans la publicité : le slogan est souvent très lisible, il nous pousse à regarder le monde dans une seule perspective. En privilégiant une certaine économie et écologie visuelle, on peut trouver des choses très riches malgré leur apparente légèreté. Dans l'infra-mince, dans le « peu à voir », il y a quelque chose qui évite le risque de la propagande – pour employer un mot un peu fort. Je me suis demandé si j'allais m'approprier des affiches qui préexistaient ; j'ai préféré m'attacher aux formes et à la perception plutôt qu'au message et au verbe. L'ornement floral en typographie suisse n'existe probablement pas… (Rires)

C. B. : *Dans son essai* Atlas*, Georges Didi-Huberman dresse le portrait d'un historien (Aby Warburg) dont le but n'était pas de clarifier l'histoire de l'art mais de « l'obscurcir », « en lui superposant une cartographie feuilletée de la mémoire, une complexe géologie des survivances ». Les motifs qui sont introduits sur la vitrine me font aussi cet effet ; il s'agit moins d'éclairer les choses que de les obscurcir. Quels liens entretiens-tu avec le passé ? Avec les fantômes du passé ?*
S.G. : Il y a une citation de Godard que j'aime : « Le passé n'est même pas passé, il est toujours présent ». Cette idée m'a marqué. J'essaie de me nourrir autant que je le peux de l'histoire de l'art, mais d'une manière quasiment anachronique. Dans l'idée d'obscurcir, il y a l'idée de ne pas aborder l'histoire de façon chronologique et linéaire, mais d'essayer de décloisonner autant que possible les courants artistiques et de faire surgir les idées que l'on a trop souvent tenues écartées. Le passé serait ce qui ressurgirait en permanence dans le futur, dans le sens où, pour moi, l'histoire n'est



Sébastien Gouju, *Château de sable*, sable de fonderie,
100 x 200 cm, 2008. courtesy galerie Semiose, Paris © Émilie Salquèbre

a complex geology of vestiges." The patterns on the window also have this effect on me; it's more a question of illuminating things than obscuring them. What links do you have with the past – with ghosts of the past?

SG: There's a quotation of Jean-Luc Godard's that I rather like: "The past is not even the past, it is always present." I was struck by this notion. I try to feed off history of art as much as possible, but in a rather anachronistic fashion. Within the notion of obscuring, there's the notion of avoiding a chronological and linear approach to history, trying, instead, to remove the barriers between artistic trends, bringing forth ideas that have long been held to one side. The past is that which permanently pops up again in the future, in so far as history, for me, is not linear. With regard to art, we have moved from the decorative to the pared down, but have technological developments lead to new concepts? Can we speak of progress? Is our Western history really leading us towards something better? And is it an authoritative example to be followed? I short-circuit these histories, grabbing hold of them. I recognise myself in this approach, which is that of historian Aby Warburg. I prefer curves to straight lines.

CB: Coming back to the ready-made, I wonder what you make of Jacques Villeglé's ripping down of posters, of Camille Bryen's and Raymond Hains' expressive means and, in another vein, of Bertrand Lavier's photographs of a blank window. I feel that these works, which play around with the misappropriation of urban signs (posters, typography, windows), ultimately come to a rather simple conclusion: that there is beauty in chaos. Would you go along with this vision of creativity and of the world?

pas linéaire. En art, on est passé de l'ornement à l'épure, mais est-ce que les évolutions technologiques amènent à des conceptions nouvelles ? Est-ce qu'on peut parler de progrès ? Est-ce que notre histoire occidentale nous conduit vraiment vers quelque chose de meilleur ? Est-ce une autorité qu'on devrait suivre ? Je court-circuite ces histoires et je m'en saisis. Je me reconnais dans cette approche des choses, qui est celle de l'historien Aby Warburg. Je préfère la courbe à la ligne droite.

C. B. : *Pour revenir au* ready made*, je me demande ce que tu penses des arrachages d'affiches de Villeglé, des écritures de Camille Bryen et Raymons Hains, et dans un autre genre, des photographies de vitrine aveugle de Bertrand Lavier. Il me semble que ces œuvres, qui jouent du détournement des signes urbains (affiches, typographies, vitrine), dressent un constat finalement plutôt simple : celui d'une certaine beauté du chaos. Est-ce que tu adhèrerais à une telle vision de la création et du monde ?*

S. G. : Dans le chaos, il y a une certaine beauté, il y a nécessairement des formes qui apparaissent. J'aime assez la manière qu'ont eue les Nouveaux Réalistes de nous inciter à regarder les objets. Mais cela se passait pendant les Trente glorieuses, dans une société en pleine expansion, au moment de l'apologie de la croissance. Moi, j'ai l'impression de faire un peu l'inverse. La plupart du temps, ces artistes prenaient des affiches dans la rue, et ils les faisaient entrer dans les lieux d'exposition. Ma démarche est de dire : dans ce que vous voyez, d'autres choses apparaissent. Une forme en appelle une autre. C'est une invitation à chercher dans les formes du quotidien d'autres formes inattendues. La différence entre moi et Bertrand Lavier est là aussi. Il introduit des photographies de vitrine dans le contexte particulier du musée ou de la galerie. Moi j'aurais envie de ramener les interrogations sur la beauté dans un contexte ordinaire. Ce serait presque l'inverse : attirer l'attention sur des détails qu'on ne voit pas. Le schéma est très différent.

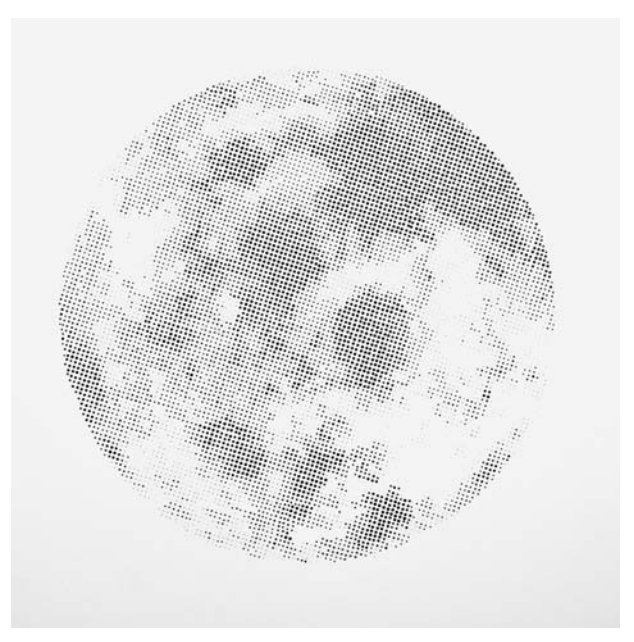
C. B. : *Est-ce que le hasard, les processus fortuits, et dans un sens plus scientifique, est-ce que la sérendipité jouent un rôle important dans ton travail (je pense notamment à tes dessins où sont juxtaposées différentes illustrations qui se réfèrent parfois aux technologies et à la science) ?*

S. G. : En prélevant des petits instants, je signifie que le chemin m'intéresse beaucoup plus que la destination. J'essaie

SG: In chaos, there is beauty – forms inevitably appear. I quite like the way in which the Nouveaux Réalistes (New Realists) incite us to look at things. But that occurred during the "Trente glorieuses" (the Thirty Glorious Years post WWII), when society was booming and growth was glorified. I seem to be doing the opposite. Most of the time, these artists took posters off the streets and placed them inside exhibition venues, whereas my approach says: other things appear in what you see. One form calls forth another. It's an invitation to look for other unexpected forms within everyday forms. The difference between Bertrand Lavier and me lies therein: he puts window photographs into a museum or gallery context, whereas I prefer to go about questioning the nature of beauty within an everyday context, directing people's attention to details that normally pass unnoticed. That's a very different approach.

CB: Do chance, fortuitous processes and, in a more scientific vein, serendipity, play an important role in your work (I'm thinking, in particular, of your drawings with juxtaposed technological or scientific illustrations)?
SG: By sampling minute instants, I'm making it known that it's the route that interests me more than the destination. I try to feed off perceptive encounters rather than prejudging a result or elaborating a system, which means that my work leads off in many different directions.
I'm always very sceptical about chance, and equally wary of theories about the unconscious. I wish to choose, to select the elements. I don't pick out images by chance, I try to comprehend why I put certain ones next to others. Perhaps the answer is to let the senses speak: let yourself be surprised, going from point A to point B without looking. Finding oneself in America rather than India wouldn't be a bad thing, would it? Yet, at the same time, there's a notion of control: I always think of cooking when I'm drawing. I don't notice the rational link between the ingredients, but there's something similar to flavour and taste that ensures that things work well together. What is it that makes a melody work, or notes harmonise? Similarly, with sight, I give pride of place to the senses. But as I'm somewhat perverse, I also take pleasure in deceiving these same senses, for sight can play tricks on us. Can you be sure you saw something correctly? It's always better to experience things, spatially. My objects and installations encourage this. There is no truth; history is not linear, it's only made of contradictions and opposites.

CB: The search for connections between visual signs, shapes, materials and colours seems, almost unconsciously, to guide your choices. Can you show us the role of this associative principle in your work and explain the challenges, for you, of the language games of your connections and objects?
SG: In some pieces, I play with words, notably in *Décrocher la lune* (Achieving the impossible), where a sort of post-Magrittian pun is at play. *Moss Garden*, for example, comes



Sébastien Gouju, *Décrocher la Lune*, installation murale, clous, 110 x 100 cm, 2010-12. courtesy galerie Semiose, Paris

de me nourrir de mes rencontres perceptives plutôt que de préjuger d'un résultat ou d'élaborer un système, ce qui implique que mon travail parte dans différentes directions.
Je suis toujours très sceptique vis-à-vis du hasard, je me méfie tout autant des théories de l'inconscient. J'ai cette volonté de choisir, de sélectionner les éléments. Je ne pioche pas au hasard les images, j'essaie de savoir pourquoi je les mets les unes à côté des autres. Laisser parler les sens est peut-être la solution : se laisser surprendre, aller sans regarder d'un point A à un point B. Se retrouver en Amérique plutôt qu'en Inde, ce n'est peut-être pas plus mal ? Mais, en même temps, il y a une idée de contrôle : je pense toujours à la cuisine quand je fais mes dessins. Je ne vois pas le lien rationnel entre les ingrédients, mais il y a quelque chose de l'ordre de la saveur et du goût qui fera que les choses fonctionneront entre elles. Qu'est-ce qui fait que la mélodie passe, que les notes s'harmonisent ? De la même manière, avec la vue, je fais la part belle aux sens. Mais, comme je suis un garçon pervers, je m'amuse aussi à tromper ces mêmes sens, car notre vue peut nous jouer des tours. Êtes-vous sûr d'avoir bien vu ? Il est toujours mieux de faire l'expérience des choses, dans l'espace. Les objets et installations que je développe y invitent. Il n'y a pas de vérité, l'histoire n'est pas linéaire, elle n'est faite que de contrariétés ou de revers.

C. B. : *La recherche de correspondances entre les signes visuels, les formes, les matériaux et les couleurs semble guider tes choix presque inconsciemment, peux-tu revenir sur le rôle de ce principe associatif dans ton travail et expliquer les enjeux, pour toi, des jeux de langage de tes assemblages et de tes objets ?*



Sébastien Gouju, *Moss Garden*, détail, intervention sur vitre, 2011. Vitrine Paulin, cent lieux d'art², Solre-le-Château.

from a song in Brian Eno and David Bowie's album *Heroes*; it's a musical element that seemed very pictorial, like drifting through the undergrowth or a garden. This idea seemed right in connection with the floral pattern of the tapestry. For me, the most important thing, the starting point of these associations, surprising as it may seem, is a strict observation of things around me. Observing things in a tactile, perceptive (mainly by sight) and gravitational fashion. This occurs by observing shapes and materials prior to exploring with language, rather like the way children handle things before any form of categorisation or barrier comes into play. The starting point really does lie in establishing contrasts and dialectics between matter and the material constraints that slightly thwart the shape or image portrayed. On the face of it, I've no rules except that the process and materials always feature upfront.

CB: Can you come back to the question of gravitational perception?
SG: I've no stylistic allegiance but I'm more interested in the notion of the pile than the pedestal which, as far as I am concerned, is a show of power. On the contrary, what pleases me is when the material flops. I'm thinking of Jesus falling in *In God We Trust*, for example, or of the way in which the blown glass of the light bulbs spreads outwards in *Garden Party*. The material has the upper hand. As in *Un air de Famille* (a family resemblance) or the *Château de sable* (the sandcastle), I'm interested in the material used to mould pieces, and I bring to the fore hidden materials or those that are destined for the scrapheap; it's a way of allowing them to be seen. *Décrocher la lune* is a romantic landscape in front of us at night, but it arises from the association of an image and some nails. Play is an important element. ■

S.G. : Dans certaines pièces, je joue avec les mots, notamment dans *Décrocher la lune*, il s'agit d'une sorte de calembour post-Magrittien. Mais pour moi, le titre n'est pas essentiel. Par exemple, *Moss Garden* vient d'un titre de Brian Eno et David Bowie dans l'album *Heroes*, c'est un élément musical qui semblait très pictural, comme si on se laissait transporter dans un sous-bois ou dans un jardin. Cette idée me semblait juste par rapport au motif floral de la tapisserie.
Pour moi, ce qui est le plus important, le point de départ des associations – même si cela peut paraître étonnant – c'est une stricte observation des choses qui m'entourent. Une observation tactile, perceptive (essentiellement par la vue) et gravitationnelle. Cela passe par l'observation des formes et des matériaux, avant toute exploration par le langage, un peu à la manière dont l'enfant manipule les choses avant qu'il s'opère un classement, avant toute grille. Le point de départ est vraiment dans le fait de créer des oppositions ou des dialectiques entre la matière et les contraintes matérielles qui viennent un peu contrecarrer la forme ou l'image qui sont représentées. Je n'ai donc pas de règles *a priori*, si ce n'est que le processus et les matières viennent toujours au premier plan.

C. B. : *Peux-tu expliquer ce que tu entends par «perception gravitationnelle» et ce que cela implique dans ton travail ?*
S.G. : Je n'ai pas d'obédience formaliste mais je suis plus intéressé par l'idée du tas que par celle du socle, qui est encore, pour moi, une représentation du pouvoir. Au contraire ce qui me plaît, c'est que la matière s'affale. Je pense, par exemple, au Jésus de *In god we trust* qui tombe, ou au verre soufflé des ampoules qui s'étale dans *Garden party*. La matière reprend le dessus. C'est un peu comme pour *Un air de Famille* ou le *Château de sable* ; finalement je m'intéresse à la matière qui sert à mouler les pièces, je mets au premier plan les matériaux cachés ou ceux qui devraient partir au rebut, c'est une façon de les donner à voir. *Décrocher la lune* est un paysage romantique sous nos yeux la nuit, mais il résulte de l'association d'une image et de clous. La dimension ludique est importante. ●

CAROLE BOULBÈS
Critique d'art

_1 ANRT : Atelier National de Recherche Typographique.
_2 ENSA : École Nationale Supérieure d'Art.

Sebastien Gouju, *Moss Garden*
Vitrine Paulin par cent lieux d'art², Solre-le-Château,
du 19 février au 8 mai 2011
(Sebastien Gouju est représenté par Semiose galerie)
http://www.centlieuxdartdeux.org
http://www.sebastiengouju.com

PAR/BY **CÉLINE LUCHET**

SAMUEL GUILLOT

Liévin handbook

In 2010, Samuel Guillot, an artist based in Lille, undertook a wide-reaching project in the town of Liévin entitled *Être(s) dans le paysage* (Being[s] in the landscape). This, in turn, gave rise to exhibitions held in the town's cultural and social centres which were the fruit of collaborative work involving the inhabitants of the Calonne, Riaumont and Les Marichelles districts. The project culminated in an exhibition at the Centre Culturel Arc en Ciel in March 2011.

In spite of not having touched a paintbrush for years, Samuel Guillot likes to introduce himself as a landscape painter. He shares George Perec's love of inventories and spaces, and observing the commonplace and daily. He is interested in landscapes, frontiers, and public and private spaces, as well as oppositions and potential links between these places. His digital projects of construction/destruction/reconstruction are inhabited by a dream of redistributing space, redirecting art away from places entirely dedicated to it, and (re)conquering public spaces. Using all manner of fragments (sketches, photos, videos, sounds, thoughts...), Samuel Guillot derives pleasure from outwitting the impossibility of objectivity by multiplying the number of viewpoints. Ideally, he would like his works to be returned to the places where they were created – scattered about town, on supermarket shelves, in shop windows, on luminous municipal information panels – wherever they can be seen and experienced by the greatest possible number of people.

Samuel Guillot chose the precise moment for his Liévin project very carefully. In 2010, this former mining town in the Pas-de-Calais region embarked upon a vast programme of

SAMUEL GUILLOT

Liévin mode d'emploi

En 2010, l'artiste lillois d'adoption Samuel Guillot a entrepris un projet d'envergure dans la ville de Liévin, intitulé *Être(s) dans le paysage*. Le projet a donné lieu à des expositions dans les centres culturels et sociaux de la ville, fruits d'un travail auquel ont participé des habitants des quartiers Calonne, Riaumont et Les Marichelles. L'intervention s'est clôturée en mars 2011 par une exposition au Centre Culturel Arc en Ciel.

Sans avoir touché un pinceau depuis des années, Samuel Guillot aime se présenter comme un peintre paysagiste. Il partage avec l'écrivain Georges Pérec le goût de l'inventaire, des espaces, de l'observation de l'habituel et du quotidien. Il s'intéresse aux paysages, aux frontières, aux espaces publics et privés, aux oppositions entre ces lieux et aux passerelles qui pourraient exister des uns aux autres. Ses opérations numériques de construction/destruction/ reconstruction sont habitées par un rêve de redistribution de l'espace, de délocalisation de l'art de ses lieux dédiés, de (re)conquête de la place publique. En récoltant des fragments de toute nature (croquis, photos, vidéos, sons, pensées…), Samuel Guillot se plaît à déjouer l'impossibilité de l'objectivité par la multiplication des points de vue. Dans son idéal, les œuvres qu'il produit sont réinsérées dans les lieux dont elles sont issues, disséminées dans la ville, dans les rayons des supermarchés, dans les vitrines des boutiques, sur l'affichage lumineux des informations municipales, partout où elles peuvent être vues, expérimentées par le plus grand nombre.

Samuel Guillot a choisi un moment particulier pour investir Liévin. Cette ancienne cité minière du Pas-de-Calais



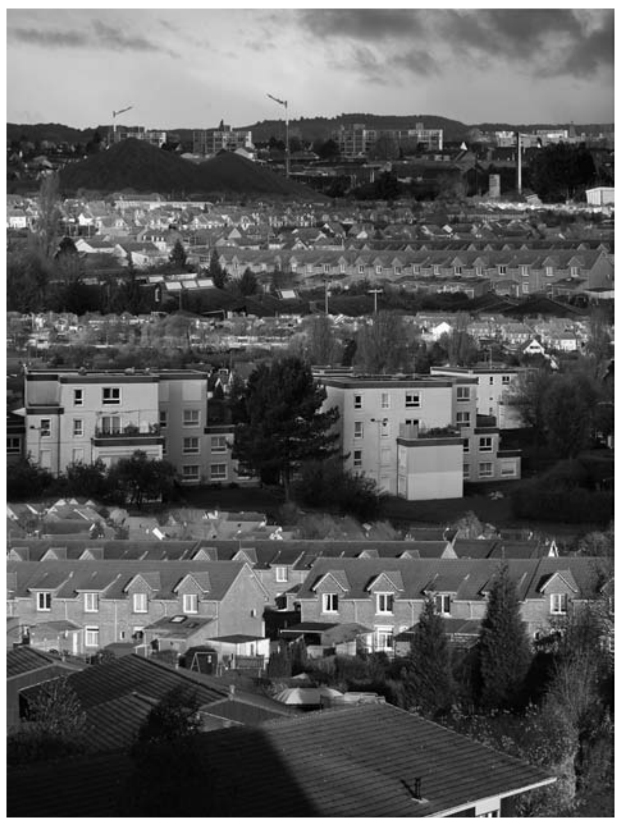
Samuel Guillot, *Mutation*, borne interactive / vidéo projection, 2010-2011. © Samuel Guillot

urban rehabilitation involving its housing, its transport network and its public and sports infrastructures. New housing was constructed, others renovated and yet others destroyed. In addition to the ground study with which the artist always begins a project, there were instructive meetings with some of the inhabitants and users of the town's cultural and social centres. Samuel Guillot invited them to share their views of their everyday environments (housing, district, town). These viewpoints and opinions served as raw material for new architectural and town planning ideas; indeed all the work produced during this Liévin project reflects this ground study. The bricks of existing buildings and those under construction, the 11/19 slag heaps at Loos-en-Gohelle overlooking the town, the extraction tower of pit n° 19 and the headframe of pit n° 11 are all characteristic features of Liévin's landscape, omnipresent in all these works.

"We have learned how to spot the good ones on a map, for example. If the line wiggles, that's good. That means hills. If it appears to be the main route from a town to a city, that's bad. The best ones always connect nowhere with nowhere and have an alternate that gets you there quicker. If you are going

a en effet entamé en 2010 un vaste plan de réhabilitation urbaine, portant sur l'habitat, la voirie et les équipements publics et sportifs. De nombreux logements seront construits, certains réhabilités et d'autres enfin, détruits. À l'étude de territoire par laquelle l'artiste aborde tout projet se sont greffées des rencontres pédagogiques avec certains habitants, usagers des centres culturels et sociaux de la ville. Samuel Guillot les a invités à partager le regard qu'ils portent sur leur environnement quotidien (logement, quartier, ville). Les témoignages et avis des habitants ont servi de matière première pour de nouvelles propositions architecturales et urbaines et l'ensemble des œuvres produites au cours de ce projet liévinois témoigne de cette étude de terrain. La brique des bâtiments existants et des bâtiments en construction, les terrils du 11/19 de Loos-en-Gohelle qui surplombent la ville, la tour d'extraction du puits n°19 et le chevalement du puits n°11 sont autant d'éléments caractéristiques du paysage de Liévin, omniprésents dans l'ensemble des œuvres.

« Mais d'abord, il nous a fallu apprendre à repérer les bonnes routes. Si la ligne se tortille, sur la carte, c'est bon. Cela veut dire qu'il y a des collines. Si le trait va droit



Samuel Guillot, *Strates*, l'un des 6 photomontages sur dibon, 90 x120 cm, 2011. © Samuel Guillot

northeast from a large town you never go straight out of town for any long distance. You go out and then start jogging north, then east, then north again, and soon you are on a secondary route that only the local people use."[1]

It's not a question of making a statement here, nor of documenting Liévin's town planning, nor even of keeping the memory of its industrial heritage alive in Bernd and Hilla Becher fashion. Samuel Guillot's work is neither nostalgic nor sentimental, nor even historical. The images used are like fictitious documents, providing more information about the artistic approach than about reality. Popular genres such as the brain-teaser game, video games, films and photomontage are appropriated as bait for drawing as many people as possible to this exacting artistic practice that is heavy with consequence.

In the Marichelles district where many buildings had been singled out for destruction, Samuel Guillot invited the inhabitants to reflect upon the nature of their accommodation. A number of people described a particular room in their apartments, which the artist then made computer drawings

d'une ville à l'autre, c'est mauvais. Les meilleures routes font la jonction entre nulle part et nulle part, elles ne sont généralement que la variante d'un itinéraire plus rapide. Si vous quittez une grande ville en direction du nord-est, ne prenez jamais tout droit vers le nord-est. Zigzaguez d'abord vers le nord, puis vers l'est, puis de nouveau vers le nord. Vous trouverez vite une petite route d'intérêt local, que fréquentent les seuls habitants du coin ».[1]

Il ne s'agit pas ici de poser un constat, de documenter l'urbanisme de Liévin, de garder une mémoire du patrimoine industriel à la Bernd et Hilla Becher. Il n'y a pas de nostalgie ni de sentimentalisme dans le travail de Samuel Guillot, ni vraiment d'Histoire. Les images manipulées agissent comme des documents fictifs, qui renseignent plus sur la démarche artistique que sur la réalité. Les formes populaires telles que le jeu du taquin, le jeu vidéo, le cinéma et le photomontage sont détournées pour agir comme des accroches, pour attirer le plus grand nombre vers une démarche artistique exigeante et lourde d'enjeux.

Dans le quartier des Marichelles où de nombreux bâtiments sont voués à la destruction, Samuel Guillot a invité les habitants à réfléchir sur leur logement. Plusieurs personnes ont décrit oralement une pièce de leur appartement, dont l'artiste a réalisé un dessin numérique. Les différentes pièces ainsi dessinées ont été réunies dans un catalogue de type IKEA, où les objets sont décrits froidement, sans affect. Un salon a aussi été aménagé dans le hall du centre social Jules Grare, avec des objets apportés par les participants. Que devient un objet personnel transposé dans un salon artificiel ? Qui suis-je, transposé dans un environnement nouveau, créé de toute pièce par une entité extérieure ? Qui sommes-nous dans le paysage ? Samuel Guillot invite les habitants à questionner leur façon d'habiter les lieux, comme leur façon de s'y projeter, d'y projeter leur imaginaire.

« *La vie devrait être (devenir) essentiellement poétique. Ce qu'il y a de plus important à communiquer aux enfants, c'est l'utilisation créative des loisirs. Les artistes peuvent participer à cette recherche. En tant que promoteurs de la créativité, ils y gagneront une plus grande maîtrise de leur environnement et échapperont au ghetto dans lequel la société les enferme : n'être que des fournisseurs de distractions utilitaires ou de valeurs snobs pour la classe privilégiée* ».[2]

La plupart des œuvres traitant du paysage de Liévin ont été réalisées à partir d'une borne interactive, qui permet de combiner plan par plan des éléments visuels issus de la ville ou d'autres endroits. Le patrimoine industriel, les terrils et les maisons en briques rouges avoisinent des plages, d'immenses prairies et des aires de jeux. À l'instar d'autres friches industrielles de l'eurorégion, les sites de Liévin sont rêvés par ses habitants en espace de loisirs, où l'eau et la

of. The drawings of these various rooms were then combined in an IKEA-type catalogue with descriptions in a cold, unemotional language. A room was prepared in the Jules Grare social centre, with objects provided by the participants. What becomes of a personal object when transposed to an artificial context? And who am I when transposed to a new environment ready-made by an external entity? Indeed who are we within landscapes? Samuel Guillot invites the residents to question the way in which they inhabit places, as well as their way of projecting themselves and their imagination upon these places.

"Life should be (become) essentially poetic. The most important thing to communicate to children is how to use leisure creatively. Artists can also contribute to this end. As promoters of creativity, they too would acquire greater mastery of their environment and will escape from the ghetto in which society has placed them, supplying nothing more than utilitarian distractions and snobbish values for the privileged few."[2]

Most of the works dealing with Liévin's landscape were created on an interactive terminal that enabled the visual elements derived from the town or other places to be combined plan by plan. The industrial heritage, with its slag heaps and redbrick houses, appears alongside beaches, vast fields and playgrounds. Like other industrial wastelands in the Euroregion, Liévin's inhabitants dream of converting these sites into leisure spaces where water and greenery are allowed to take the upper hand. Waves lap at the foot of an encroaching metal headframe while the snow-covered summits of the slag heaps in the background hint at greater heights and less dreariness, in sharp contrast to the costumes worn by the people walking barefoot along the beach.

Villégiature (On Holiday) uses a video presentation, like a typical holiday slide show, to depict people at leisure in imaginary settings composed of images of Liévin combined with others from travels or taken off the Internet. The staging is not taken to its logical conclusion, for the little girl holding a ball wears winter clothes on a beach where everybody else is in swimsuits. This creates an awkwardness reminiscent of studio photographs where people posed in front of idyllic landscapes that would forever remain foreign to them. The snow-capped slag heaps stand out against the blue sky like Mount Fuji, while the small brick wall evokes images of the great wall of China.

Strates (Strata) is a photomontage series that presents successive urban policies as if they were geological strata. Individual houses, factories, miners' terraced housing and housing blocks are shown piled on top of each other like slag heaps rather than next to one another as in reality, heightening the impression of urban and industrial density and of

verdure reprennent leurs droits. Des vagues viennent lécher l'empiétement d'un chevalement à treilles métalliques. Par contraste avec les tenues des promeneurs marchant pieds nus sur la plage, les sommets enneigés des terrils en arrière plan suggèrent plus d'altitude, moins de platitude.



Samuel Guillot, *Villégiature*, extrait du diaporama vidéo-projeté, format vidéo, 24 images, 2011. © Samuel Guillot

Villégiature présente un diaporama en format vidéo, façon retour de vacances, d'habitants mis en scène dans des situations de loisirs, où les décors imaginaires sont composés d'images prises à Liévin et d'images provenant de voyages ou glanées sur Internet. La mise en scène n'est pas poussée jusqu'au bout : la petite fille au ballon est en vêtements d'hiver, sur une plage où tout le monde est en maillot de bain. Le décalage génère une certaine étrangeté, qui n'est pas sans rappeler les photos de studio, où les gens posent devant des paysages idylliques qui leur resteront à jamais étranger. Les terrils, qui se détachent en blanc sur un ciel bleu, se rêvent en Mont Fuji, tandis qu'un petit muret de briques s'imagine muraille de Chine.

La série de photomontages contrecollés *Strates* propose d'aborder la succession des politiques urbaines comme des strates géologiques. Les pavillons individuels, les usines, les corons et l'habitat collectif, simplement juxtaposés dans la réalité, sont ici entassés comme les résidus des terrils, rehaussant l'impression de densité urbaine ou industrielle, de cloisonnement entre les différents espaces. Le travail successif dans les différents centres culturels et sociaux visait à créer des circulations entre les différents quartiers, souvent fermés sur eux-mêmes. Il s'agissait également d'inciter le public liévinois à entrer au Centre Arc en Ciel.

« Rendre les œuvres d'art accessibles au plus grand nombre. Qu'une peinture ou une sculpture décore la maison d'un homme riche est sans intérêt. Il faudrait exposer les

partitioning between the different areas. The work done in the different cultural and social centres aimed to establish movement between these different districts which are often rather closed in on themselves. It also incited the inhabitants of Liévin to visit the Arc en Ciel cultural centre.

"To make works of art accessible to as many people as possible. A painting or sculpture in the home of a wealthy person is without interest. Works of art should be displayed in the street, in department store windows, for example, in order to be seen by all the passersby."[3]

Removing art from the spaces or forms entirely given over to it is scarcely an insignificant move. Samuel Guillot's approach, where gallery art is abandoned in favour of art in the public domain, makes a stand against the mercenary approach where prettiness, trash and media-led events fight it out for first place. On the other hand, anchoring his work so firmly to a particular territory brings its own problems. While tools such as interactive terminals and the brain-teaser game can be adapted to other places, it is difficult, if not impossible to dissociate a work from the particular territory that inspired it. In the absence of other sponsorship, this approach, like that of an artist's residency, is entirely dependent on cultural policy. To what extent is it possible to remain detached from the present system whereby art is considered as a consumer good or something for speculation? Is it better to depend upon the art market or cultural policies?

While Samuel Guillot's work may not necessarily move you, the demands of his approach have to be welcomed, each intervention with its own clearly defined protocol. Alternately operating as sociologist, draughtsman, architect, crossword fan, etymologist and weather forecaster, he explores land use management as if chasing butterflies, relying upon both method and chance. This cross-disciplinary approach illustrates the permeability between different domains in life, that is necessary to avoid leaving decisions entirely in the hands of specialists. In true Filliou fashion, he uses play to awaken people's curiosity of contemporary art practice where one learns to really look at the infra-ordinary, using art for apprehending our environment, feeding our imagination, refining our way of looking at things, and understanding life and everyday existence. May those who make decisions not forget that by giving value to a landscape you give value to its inhabitants. ■

Samuel Guillot, *Être(s) dans le paysage*
Centre Arc en Ciel, Liévin, du 12 mars au 23 avril 2011.
http://www.centre-arcenciel-lievin.fr
http://samuelguillot.free.fr

œuvres d'art au niveau de la rue, dans les vitrines des grands magasins par exemple, afin que tout le monde puisse les voir en passant ».[3]

Il n'est pas anodin de sortir l'art de ses lieux ou de ses formes dédiés. La démarche artistique de Samuel Guillot, où l'art de galerie est renié au profit de l'art sur la place publique, s'inscrit en contestataire du système mercantile où le joli, le trash et l'événementiel se disputent la plus belle place. D'autre part, l'ancrage territorial de son travail n'est pas sans lui réserver certaines difficultés. Si les dispositifs tels que la borne interactive ou le jeu du taquin peuvent être réadaptés pour d'autres lieux, il est difficile, voire impossible, de déraciner un travail du territoire qui l'a inspiré. Faute d'autre mécénat, cette démarche, inscrite dans une logique de résidence, est totalement dépendante des politiques culturelles. Dans quelle mesure est-il possible de rester à l'écart de ce système où l'œuvre d'art est un bien de consommation, voire de spéculation ? De qui vaut-il mieux être dépendant ? Du marché de l'art ou des politiques culturelles ?

Si l'on peut rester insensible face à la production de Samuel Guillot, il faut cependant saluer l'exigence de sa démarche, où chaque intervention est définie par un protocole précis. Tour à tour sociologue, dessinateur, architecte, cruciverbiste, étymologiste ou météorologue, il explore l'aménagement du territoire et recueille des données comme on chasse les papillons, avec hasard et méthode. Son approche transdisciplinaire révèle la porosité entre les différents domaines de la vie, pour que les décisions ne soient plus laissées aux seuls spécialistes. À la Filliou, il invite par le jeu à l'éveil à une pratique artistique contemporaine, où l'on apprend à regarder l'infra-ordinaire. L'art pour appréhender notre environnement, alimenter notre imaginaire, affiner notre regard, comprendre la vie et le quotidien. Que les décisionnaires ne l'oublient pas : valoriser un paysage, c'est valoriser ses habitants. ●

CÉLINE LUCHET
Écrit des fictions, des articles et des communiqués de presse autour de l'art et du rock'n'roll

_**1** Robert Pirsig, *Traité du zen et de l'entretien des motocyclettes*, Points, p.18.
Robert Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, Corgi, 1976, p.6.

_**2** Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Archives Lebeer Hossmann, p.14.
Freely translated from Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Archives Lebeer Hossmann, p.14; itself translated from *Teaching and Learning as Performing Arts*, Kasper König, 1970.

_**3** Robert Filliou, *Enseigner et apprendre, arts vivants*, Archives Lebeer Hossmann, p.81.
Robert Filliou, ibid, p.81.

PAR/BY **BERTRAND CHARLES**

AURÉLIEN MAILLARD

The depth of the creative act

In his empathy for materials, Aurélien Maillard lets go, not in the sense of really letting go, but rather of permitting himself to create. No delegating for him, nor giving away his power of attorney. The creative act is entirely his own, implying a direct and very special relationship with the material, as well as an active role in the art versus crafts dispute or knowledge versus know-how. His involvement, beyond any actual staging, results in a performance, an empiricism of doing that exhausts the material, but which, far from exhausting the forms, up-ends the signs in an unexpected fashion.

This is the case in the series entitled *Les derniers retables* (the last altarpieces), begun in 2004, where the object appears to contain, if not create its antithesis that destines its downfall. Somewhere between sacred and profane, these pseudo altarpieces, made of panels of melamine chipboard in hues borrowed from the colour codes of standardised kitchens, benefit from the potential for play inherent within every structure and adjustment to frustrate the ultra-sacred nature of their initial purpose. This does not make this game profane, for the work is every bit as "educational" as it ancestor; rather, it tells us that it is our contemporary way of looking at things that "perverts" the object of worship, by regarding it as sacred. With a minimum of harmony, the monochromes used constitute a purging of the picture at the same time as an interpretation of the object. But does calling a few planks an altarpiece demonumentalise the devotional object or materialise an industrially-made material?

The notion of transformed purpose is also found in *Bxymacte/ 300 M* (2010) where the intentionally sanitised

AURÉLIEN MAILLARD

L'épaisseur du geste

Dans son empathie pour le matériau, Aurélien Maillard se laisse faire, non pas dans le sens d'un laisser-aller mais bien plutôt dans une autorisation du faire. Chez lui, point de délégation, point de tentation à la procuration. Le geste est le sien. Ceci implique donc un rapport direct et surtout privilégié à la matière et un positionnement dans les querelles art versus artisanat et savoir versus savoir-faire. Son implication, hors de toute mise en scène, produit un geste performatif, un empirisme de l'effort qui le fait exténuer la matière, et qui loin d'épuiser les formes, renverse les signes de façon inattendue.

C'est le cas de la série *Les derniers retables*, débutée en 2004, où l'objet semble contenir, voire même créer un contraire qui le destine à sa propre chute. Entre sacré et profane, les pseudo retables, faits de panneaux d'aggloméré mélaminé empruntant leurs teintes au code couleur des cuisines standardisées, profitent de la potentialité de jeu inhérente à toute articulation et modulation pour déjouer le caractère ultra sacré de leur destination première. Pour autant, ce jeu-là n'est pas profanateur, l'œuvre possède tout le caractère « pédagogique » que recélait son ancêtre et vient dire que c'est bien plus notre regard contemporain qui « pervertit » (en sacralisant) l'objet de culte. Esthétique quasi minimale, les monochromes articulés constituent en cela une épure de tableau en même temps qu'une exégèse de l'objet. Mais appeler retable quelques planches, est-ce démonumentaliser l'objet de dévotion ou bien réifier un matériau né de l'industrie ?

La préoccupation du détournement est toujours à l'œuvre dans *Bxymacte/ 300 M*, 2010, mais l'aspect volon-



Aurélien Maillard, *Bxymacte/300M*, 2010 (Pupitre, table basse, colle, table escamotable, chaise haute). Installation comprenant 4 sculptures et une plateforme en contreplaqué peint, colle, visseries et matériel de tennis de table. © Rémi Vimont

aspect has given way to impurity. The process of transforming the ping-pong tables into furniture is clearly visible. The piece encapsulates the ambition of design and the failures of do-it-yourself, and is openly wrenched from its initial purpose (and all that that entails in terms of collateral damage: holes, splinters, cracks). Everything and nothing remains of the table itself. The game's function is sapped by the new, functional assemblages of shelves, a high chair, and work surfaces. The workmanship involved is ingenious, each hammer blow or saw stroke changing the original piece, adding another tone, another face, without erasing the initial design. It produces a variation that opens up the possibility of change through putting the initial elements together again without adding anything else, upsetting the initial function and meaning thus making all the difference, as in genetics where the differences between beings are maximised. *Bxymacte/ 300 M* aims to be less of an exact reconstruction of the workers' club that Rodtchenko presented at the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris in 1925, than an interrogation of Constructivist principles distorted by an advertisement-like presentation. The unpronouncable title is an anagram of the word Vkhutemas (in Russian, an acronym of the Higher Art and Technical Studios founded in Russia in 1920) and the particular model

tairement aseptisé laisse place à l'impureté. Les gestes de transformation de tables de ping-pong en mobilier sont bien visibles. La pièce condense l'ambition du design et les ratés du bricolage. Il y a là un véritable arrachement à une destination première (avec tout ce que cela comporte de dommages collatéraux : trous, éclats, fissures). De la table il reste à la fois tout et rien. La fonction de jeu est minée par de nouveaux assemblages fonctionnels : étagères, chaise haute, plans de travail. Le bricolage est ingénieux, où chaque coup de marteau ou de scie configure différemment l'origine, lui donnant une autre tonalité, un autre visage, sans gommer le motif de départ. Il s'agit d'une variation qui ouvre la possibilité d'une mutation par la recombinaison des éléments initiaux sans ajouts extérieurs, un bouleversement de la fonction et des sens premiers qui font la différenciation du même, principe même de la génétique qui maximise ainsi les différences entre les êtres. *Bxymacte/ 300 M* constitue moins l'ambition mimétique d'une reconstruction du Club ouvrier que Rodtchenko présenta à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925, que l'interrogation de principes constructivistes malmenés par une présentation de type commercial. Le titre imprononçable est une anagramme créée à partir du mot Vkhoutemas (en russe BXYTEMAC, acronyme d'Ateliers

of ping-pong table. The elements that make up the work are laid out on a stand as for a furniture show… at the "young artists' salon" in Paris. We find all the lucidity and expressiveness of something repetitive that is a pastiche, itself a pastiche within a pastiche and so on. Aurélien Maillard's work is twofold, anchoring itself in a "revolutionary" or at least avantgarde-like tradition (to the bitter end-ism, commitment, intransigence) which it then re-evaluates in the light of an era that comes after postmodernism. However, the artist's critical stance is not quite so clear: his commitment is essentially derived from the desire to discover materials.

In his desire to appropriate ready-made forms, he does not reproduce, he translates. His prosthetic action contradicts the "standard" purpose. One of the avowed aims is to twist the existing shape, by folding but never breaking as that would incur the loss of the original form. The energy deployed is contained and mastered. He seeks inspiration in liturgical objects such as altarpieces and catafalques (*Catafalque*, 2011) as well as in ping-pong tables – unusual objects with a function, for praying, burying, honoring, playing, and so forth. Whether religious or Constructivist objects, of religious or revolutionary nature, these two seemingly antinomic sources belong to a cultural heritage that is highly-valued today. Aurélien Maillard makes them popular once again by giving them a hint of difference, a slight twist that secularises them and enables their de-idealisation.

Aurélien Maillard establishes his priorities and takes a stance before speaking or doing. He's an artist but doesn't take the easy approach which would make him no more than a critic: he ensures that his ability to produce meaning from the depths of his materials remains in tact. In other words, his objects do not obfuscate meaning. Like a kit, his work hints at a particular action, but he does not always provide the instructions. It is coded. The artist does not use methods of transfiguring and moving things in order to question functions or attitudes, but rather to examine the methods themselves through his own actions as an artist. The impressive use of tools, matter and labour are not intended to display talent but to reveal the energy that a form cannot retain for too long without exploding. The displacement is that of the object towards art or vice versa, as if longing to separate function from form. Evidence of the savagery of the artist's actions compels us to transcend pure contemplation in favour of introspection of the said object. In Aurélien Maillard's work, production of an object does not result from an image without depth. The object is not there to be an image.

As in *Rococo Smashed Cabinet*, where two opposing universes are brought together – namely, banal, manufactured contemporary objects (like the ping-pong table) and 18th century Rococo furniture – it's the depth of the action that has to be grasped, that which has just turned the proof and

supérieurs d'art et de technique créés en Russie à partir de 1920) et du modèle de la table de ping-pong. Les éléments qui constituent l'œuvre sont disposés sur une estrade à la manière d'un salon du meuble… le tout au « salon jeune création » de Paris. Il y a ici toute la conscience et l'expression d'une répétition qui pastiche, elle-même mise en abyme. Le travail d'Aurélien Maillard est double : s'ancrer dans une tradition « révolutionnaire » ou tout du moins avant-gardiste (jusqu'au-boutisme, engagement, intransigeance) et la réévaluer au prisme d'une époque qui succède à la postmodernité. Mais la posture critique d'Aurélien Maillard n'est pas si évidente : l'engagement de l'artiste découle surtout d'une envie de se frotter à la matière.

Dans son souhait de s'approprier des formes manufacturées (formes *ready-mades* pourrait-on dire), Aurélien Maillard ne reproduit pas, il traduit. Son action prothétique vient contrarier la destination « standard ». Un des buts avoués est d'opérer une torsion de la forme déjà en place, un pli mais en aucun cas une cassure qui génèrerait la perte de la forme originale. L'énergie déployée est contenue, maîtrisée. Là où se source sa réflexion productrice, c'est dans le mobilier liturgique, dans le retable, le catafalque (*Catafalque*, 2011) aussi bien que dans la table de ping-pong, autant d'objets singuliers à fonction : prier, enterrer, honorer, jouer… Mobiliers religieux ou constructivistes, essence religieuse ou révolutionnaire, ces deux sources apparemment antinomiques font partie d'un patrimoine culturel hautement valorisé aujourd'hui. Aurélien Maillard les rend à nouveau populaires en leur instillant l'indice d'un écart, une torsion à la règle qui, ainsi les sécularise, et permet d'opérer leur désidéalisation.

Avant de dire, avant de faire, Aurélien Maillard privilégie et se positionne. Il est artiste mais n'use pas de cette facilité qui ferait de lui un acteur seulement critique : il veille à sauvegarder profondément dans la matière sa faculté à produire du sens. Autrement dit, ses objets ne font pas écran à la signification. Comme le kit, son travail suggère un geste, pourtant il ne livre pas toujours le mode d'emploi. Il est codé. Aurélien Maillard n'use pas des procédés de détournement ou de déplacement pour questionner des fonctions ou des attitudes. Ce sont ces procédés eux-mêmes qui sont interrogés à travers les gestes de l'artiste. L'outil, la matière, le labeur impressionnés ne font pas montre du talent mais révèlent l'énergie qu'une forme ne peut contenir trop longtemps avant d'exploser. Le déplacement est celui de l'objet vers l'art ou l'inverse. Il y a comme le désir de désintégrer la fonction de la forme. La trace de la sauvagerie des gestes pousse à dépasser la pure contemplation pour l'introspection dudit objet. Chez Aurélien Maillard, la production de l'objet ne procède pas de l'image sans épaisseur. L'objet n'est pas là pour faire image.

Aurélien Maillard, *Sans titre* (série Impact),
bois aggloméré et colle, 304 X 360 cm,
profondeur variable, 2012. © Rémi Vimont

violence of manufacturing upside down to produce dysfunctional art. The project undertaken with Alfonse Dagada involved making a fantasised but accepted notion of baroque tangible using contemporary materials, or rather: how to produce feminine forms, curved shapes, acanthus plants and voluptuous warmth from strictly orthogonal forms. This feat was a real challenge, itself a source of pleasure for both artists, as if reminiscing upon the nature of baroque. It was also an incised ode to craftsmanship. "Making" is composed of work that acts like a Doppler effect upon the material. Like a sculptor, Aurélien Maillard works the flaw, increases and reduces things and shifts the purposes.

This challenge to accepted forms is also at work in Impacts which scratch the walls of the exhibition space. A wall has been smashed, just in front of us. Maybe there's been an accident, an outburst or iconoclastic gesture. No, nothing like that, there's no trace, there's been no violence. Indeed, *Big Scratch* (2010) is the exact opposite of what it appears to be. If there's been any action, it's fictitious and carefully reconstructed. The image deepens. *Big Scratch* is marquetry, the quintessence of manual labour, and illustrates where Maillard's concerns lie, for, in order to reproduce the scratch, he has to buckle down to a particularly long and laborious task, in the very purest pictorial tradition. The fact of being handmade conveys determination and instils a fleeting energy that creates a tension with the permanence of the setting. In the same series, *Sans titre* (Without title, 2012) is a largescale replica of a shard of crazed glass transposed to a wooden picture rail. Lines formed in this way as a result of physical forces and tensions make use of the equivalence principle between construction and destruction.[1] Of hybrid impact, the intervention officiates hymn-like against the neutrality and sanitisation of the smooth world of floating images, lacking in depth and attributable references. In keeping with the most tenacious form of reality, Aurélien Maillard goes as far as cutting out the walls of his studio in order to make a catafalque[2] and upset the comfort that an artist experiences working in a studio. His whole body is involved in the effort he applies to matter, not in a fixed manner but as part of his ongoing process of experimentation.

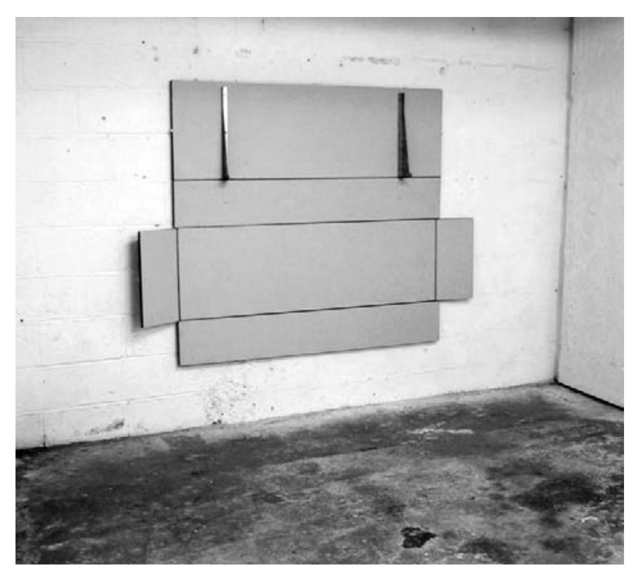
When invited to take possession of the premises at the Saurisserie for the 5th edition of "Boulevard Sainte Beuve, Rencontres de la Critique et de la Culture" (Encounters between critics and culture), Aurélien Maillard pursued an even more experimental path, overstepping the boundaries of his own practice for the duration of this collaborative venture. He suggested to Michel Le Belhomme (a photographer) and Emmanuel Sorin (an architect) that they combine their technical and artistic talents to produce a project that would belong to all of them. In place of straightforward involvement, Aurélien insisted upon real commitment on behalf of each of them, for he did not want to be in charge of the trio but rather its insti-

À l'instar de *Rococo Smashed Cabinet*, où se télescopent deux univers que tout oppose – à savoir des objets et meubles contemporains manufacturés, banals (comme la table de ping-pong) et le mobilier rococo du XVIIIe siècle, c'est toute l'épaisseur du geste qui est à appréhender, celle qui vient déranger l'évidence et la violence de l'industrie pour produire un art *dysfonctionnel*. Le projet mené avec Alfonse Dagada consiste à rendre tangible une idée fantasmée mais assumée du baroque à partir de matériaux actuels ou comment générer de la forme féminine, du galbe, des acanthes, de la chaleur voluptueuse à partir de formes orthogonales et sèches. Le tour de force constitue un défi bien réel, véritable source de plaisir pour les deux artistes, comme une réminiscence de l'esprit baroque. Il est également une ode en creux à l'artisanat. L'action de « faire » est bien constituante du travail qui agit tel un effet Doppler dans la matière. En véritable sculpteur, Aurélien Maillard travaille la faille, augmente et réduit, bouge les usages.

Cette contestation des formes consacrées, est à l'œuvre dans les Impacts avec lesquels il érafle les murs de la salle d'exposition. Devant nous, un mur a été défoncé. S'est-il passé un accident ou geste rageur et iconoclaste ? Rien de tout cela, la trace n'en est pas une, il n'y pas eu violence. *Big Scratch*, 2010, est tout sauf ce qu'elle montre. S'il y a eu geste, il est fictif et a été soigneusement recomposé. L'image s'épaissit. *Big Scratch*, c'est de la marqueterie, quintessence du travail manuel. On retrouve ici la préoccupation de Maillard qui, pour reproduire l'éraflure, s'atèle à une tâche particulièrement longue et laborieuse, dans la plus pure tradition picturale. Le *hand made* traduit la détermination et insuffle une énergie de l'instant qui entre en tension avec la permanence de l'architecture. Dans la même série, *Sans titre*, 2012, est la réplique d'un éclat étoilé de verre transposé à grande échelle sur une cimaise en bois. Les lignes ainsi formées qui matérialisent forces et tensions physiques jouent du principe d'équivalence entre construction et destruction[1]. Impact hybride, l'intervention officie comme un hymne contre la neutralité et l'asepsie du monde lisse et sans épaisseur des images flottantes, sans référents assignables. Inscrit dans le réel le plus tenace, Aurélien Maillard va jusqu'à découper les parois de son atelier pour fabriquer un catafalque[2], comme pour déjouer le confort certain qu'induit, pour l'artiste, la pratique d'atelier. Son engagement est celui de tout le corps, un effort appliqué sur la matière qu'il érige non pas en système figé, mais en une perpétuelle recherche.

Quand il est invité à investir l'espace de la Saurisserie pour la 5ème édition de « Boulevard Sainte Beuve, Rencontres de la Critique et de la Culture», Aurélien Maillard s'engage dans une voie plus expérimentale encore en dépassant, le temps d'une collaboration, les frontières de sa propre pratique. Il propose à Michel Le Belhomme, photographe,





Aurélien Maillard, *Boîte*, médium peint, adhésif et charnières métalliques, 160 x 180 x 1,5 cm, 2009. © Rémi Vimont

gator enabling each of them to cultivate new fields. The resulting exhibition-work, *Diorama*, focused on shared thoughts, group work, reflection, conversation, negotiation and preconceptions. Ways of learning from such an undertaking were also examined.[3]

Having a go at unfamiliar techniques served as a springboard for developing other relationships between the group's three members and for taking possession of a complex, almost hostile place. Aurélien's understanding of the space foiled its complexity. Instead of tackling it head on, in a spontaneous fashion, he decided to work his way into the particular rationale of the abandoned factory. Rather than using his practice to impose some kind of sculptural order from outside, like a sort of foreign body, he embarked upon a sculptural understanding of the whole area. At first sight, this method is almost immaterial, with smoke, light, sound and photoluminescent paint. A cabin made of wood from crates and of vegetation stands alone in the middle of a hangar – a "tangible" presence amid a strange bestiary that appears in the half light… The setting. The title *Diorama* designates, first and foremost, a 19th-century panoramic painting which, with a play of lights, gives the illusion of reality in movement. Today, the diorama is a method of presenting things in three dimensions, mainly used in museums, to recreate a scene, an object or, frequently, an animal in its natural setting. The being appears to be almost alive and moving, more real than nature. Different aspects of this notion of nature are explored and displayed "from among an infinite number of possibilities (a notion that, in addition to being somewhat abstract and fantasised, was deliberately chosen in reaction to the site to give it some form of life, however artificial that might be)."[4] This cabin, now abandoned and surrounded by strange marine flora, wild mammals and

et Emmanuel Sorin, architecte, de sublimer ensemble leurs compétences (techniques, artistiques) pour réaliser un projet à la paternité dissoute. A la seule implication de chaque acteur, Aurélien Maillard a préféré l'engagement de chacun, ne se voulant pas le chef de file d'un trio mais bien l'instigateur qui permettrait à chacun de défricher des champs nouveaux. Il en résulte l'exposition/œuvre *Diorama* qui met en lumière les notions de communauté d'esprit, de travail en commun, de réflexion, de conversation, de négociation, de parti pris. La possibilité de rendre compte des enseignements d'une telle entreprise était justement recherchée[3].

Se risquer à des techniques non familières a servi de levier pour développer des relations autres entre les trois membres du groupe et investir un lieu complexe, quasi hostile. Sa compréhension de l'espace, permet à Aurélien Maillard d'en déjouer la complexité. Alors qu'il aurait pu se mesurer à lui avec la spontanéité de la frontalité, il va infiltrer la logique particulière de l'usine désaffectée. Plutôt que d'apporter de l'extérieur avec son geste une forme de l'ordre de la sculpture, une sorte de corps étranger, il va entrer dans une approche sculpturale du lieu tout entier. De prime abord, ce mode là, est d'ordre quasi immatériel : fumée, lumière, son, peinture photoluminescente. Seule une cabane faite de bois de cagette et de végétaux au milieu du hangar affirme une présence « concrète » au milieu d'un bestiaire étrange qui apparaît dans la pénombre… Ambiance. Le titre *Diorama* désigne en premier chef un tableau panoramique au XIXe siècle qui, à l'aide de jeux de lumières, donne l'illusion du réel en mouvement. Aujourd'hui le diorama est un mode de présentation, essentiellement muséal, en trois dimensions qui avec force reconstitution, met véritablement en scène, un objet ou le plus souvent un animal dans son milieu naturel. L'être y apparaît presque vivant, en action, et plus vrai que nature. Ce sont diverses dimensions de cette idée de nature qui sont déclinées et explorées « parmi une infinité de possibles (une idée qui, en sus d'être plutôt abstraite et fantasmée, a été sciemment choisie en réaction par rapport au site pour lui insuffler une forme de vie, aussi artificielle fut-elle) »[4]. Robinson aurait pu construire cette cabane maintenant à l'abandon et cernée par une flore marine étrange, des mammifères sauvages, des chimères phosphorescentes – autant de fragments d'un scénario impénétrable. Le tout est baigné dans une lumière et une fumée verdâtres ainsi qu'une bande son (créée par Jocelyn Le Creurer à partir de cris d'animaux) venant des profondeurs du bâtiment. Tout vacille.

La peinture photoluminescente a cette propriété qu'elle n'est pas appréhendable facilement. Invisible au jour, lumineuse la nuit, elle joue pour nous d'antinomies difficilement concevables. Elle est physiquement étrange ou curieuse. Les animaux à la fois bizarres et familiers (sangliers, rats, bêtes à bois) représentés à l'aide de cette peinture ne vivent que par la non inscription dans un environnement – cette

phosphorescent chimerae, all fragments of an impenetrable scenario, could have been built by Robinson Crusoe. The whole thing is bathed in greenish light and smoke, with a soundtrack by Jocelyn Le Creurer made from animal cries arising from the depths of the building. Everything flickers.

Photoluminescent paint is not easily distinguished. Being invisible by day and luminous by night, it was used it for antinomies that were difficult to grasp. It is physically strange, curious. These bizarre yet familiar animals (wild boar, rats, creatures of the wood) depicted with this paint only exist through their absent presence in an environment that is not their own (this former factory for transforming fish). The neon lights that allow us to see their fur are precisely those that they should be fleeing. *Diorama* is a theatre where images are presented differently, where things are caught in the light's glare. The image takes shape, coming strangely alive under the combined effect of the photoluminescence, neon and haze. Using an unexpected vocabulary – that of the outer shell – Aurélien Maillard has succeeded in making the volume within the factory's outer walls and divisions particularly tangible and palpable. The subject (the bestiary) becomes anecdotal. The three 'artists' use alcoves, recesses and staircases as visual fields that replace all reference to the picture rail through allusions that are both freer and less ornate. It's the scenography that is explored here, the ability to unfold space, both physical and mental. Forms are perceived within modified aesthetic conditions that no longer call upon cultural knowledge but rather the body – phenomenological perception that refers back to Aurélien Maillard's initial concerns. ■



Aurélien Maillard, *Catafalque*, bois aggloméré et colle, 110 x 190 x 60 cm, 2011. © Rémi Vimont

ancienne usine de transformation du poisson – qui n'est pas le leur. La lumière des néons qui révèlent aux yeux la qualité de leur pelage est celle qui devrait les faire fuir. *Diorama* est un théâtre ou l'image s'énonce autrement : l'éblouissement comme une condition de la captation. L'image prend corps, elle devient étrangement vivante sous l'effet conjoint de la photoluminescence, du néon et du brouillard. Avec un vocabulaire inattendu, celui de l'enveloppe, Aurélien Maillard a su rendre singulièrement tangible et palpable, le volume contenu entre les murs et cloisons de l'usine. Le sujet (le bestiaire) est renvoyé à l'anecdote. Le trio emploie comme des champs visuels les alcôves, recoins, escaliers qui remplacent la référence à la cimaise par des allusions à la fois plus libres et moins chargées. Ici c'est la scénographie, la capacité de dépliage de l'espace (physique et mental) qui est travaillée. La perception des formes se déroule dans des conditions esthétiques modifiées qui ne mobilisent plus la connaissance culturelle mais bien plutôt le corps ; une perception phénoménologique qui rejoint les préoccupations premières d'Aurélien Maillard. ●

BERTRAND CHARLES
Critique d'art. http://bertrandcharles.blogspot.com

_**1** L'ingénieur Erik Reitzel (1941-2012) théorisa au début des années 70 la corrélation entres les lignes de forces ou lignes de cassure et les structures minimales qu'il concevait pour l'architecture. On lui doit notamment la conception de la Grande Arche de la Défense (architecte Johan Otto von Spreckelsen).
In the early 1970s, the engineer Erik Reitzel (1941-2012) theorised about the correlation between lines of force or rupture and the minimal structures he devised for architecture. He was responsible for the design of the Grande Arche de la Défense (the Great Arch at La Defense, Paris; architect Johan Otto von Spreckelsen).

_**2** Catafalque : estrade ou monument provisoire sur lequel on place momentanément un cercueil réel ou simulé.
Catafalque: a temporary podium or monument on which a real or pretend coffin is provisionally placed.

_**3** Aurélien Maillard a écrit un compte rendu de l'expérience de collaboration dans le livre édité après l'édition 2011 des Rencontres de la Critique et de la Culture : sous la direction de Pierric Maelstaf *Causeries du Boulevard 2011, Amirama*, Edition du Sagittaire 2012, p.33
Aurélien Maillard wrote an account of this joint experience in the book published after the 2011 Rencontres de la Critique et de la Culture, edited by Pierric Maelstaf in *Causeries du Boulevard 2011, Amirama*, Edition du Sagittaire, 2012, p.33.

_**4** Aurélien Maillard, op.cit.

Aurélien Maillard, 5ème édition du Boulevard Sainte Beuve, Rencontres de la Critique et de la Culture, La Saurisserie, Association À table !, Boulogne-sur-Mer, du 18 mars au 17 avril 2011. http://www.la-saurisserie.com, www.aurelienmaillard.com

Alexis Trousset, *Panique*, encre noire sur papier, 145 x 200 cm, 2011.

PAR/BY **YANNICK COURBÈS**

ALEXIS TROUSSET

Biting... the plate... the dust... sound... the paper... words... canvas...

"Me I would like to bite you I would really like to bite you I want to bite you eat you. I have the impression that you taste good, you know! Eating you wouldn't be bad, I could eat you, am I going to eat you, that is the question of the day, here, now, are you with me?" [1]

There are some artists and artworks that disturb, and that are difficult to grasp, such is their strength of purpose that gives nothing away that would allow us to doze off. Alexis Trousset disturbs. One only perceives his work in fragments: an engraving here, a painting there (all too frequently and readily connected to his use of engraving), a text here and a performance there (independent entities within his oeuvre?). And what about drawing?

There, on the wall of his workshop, pending, is Trousset's latest "painting" or "drawing"... an object that seems to have been crudely cut out, but which features meandering and miscellanea that immediately belie first impressions.

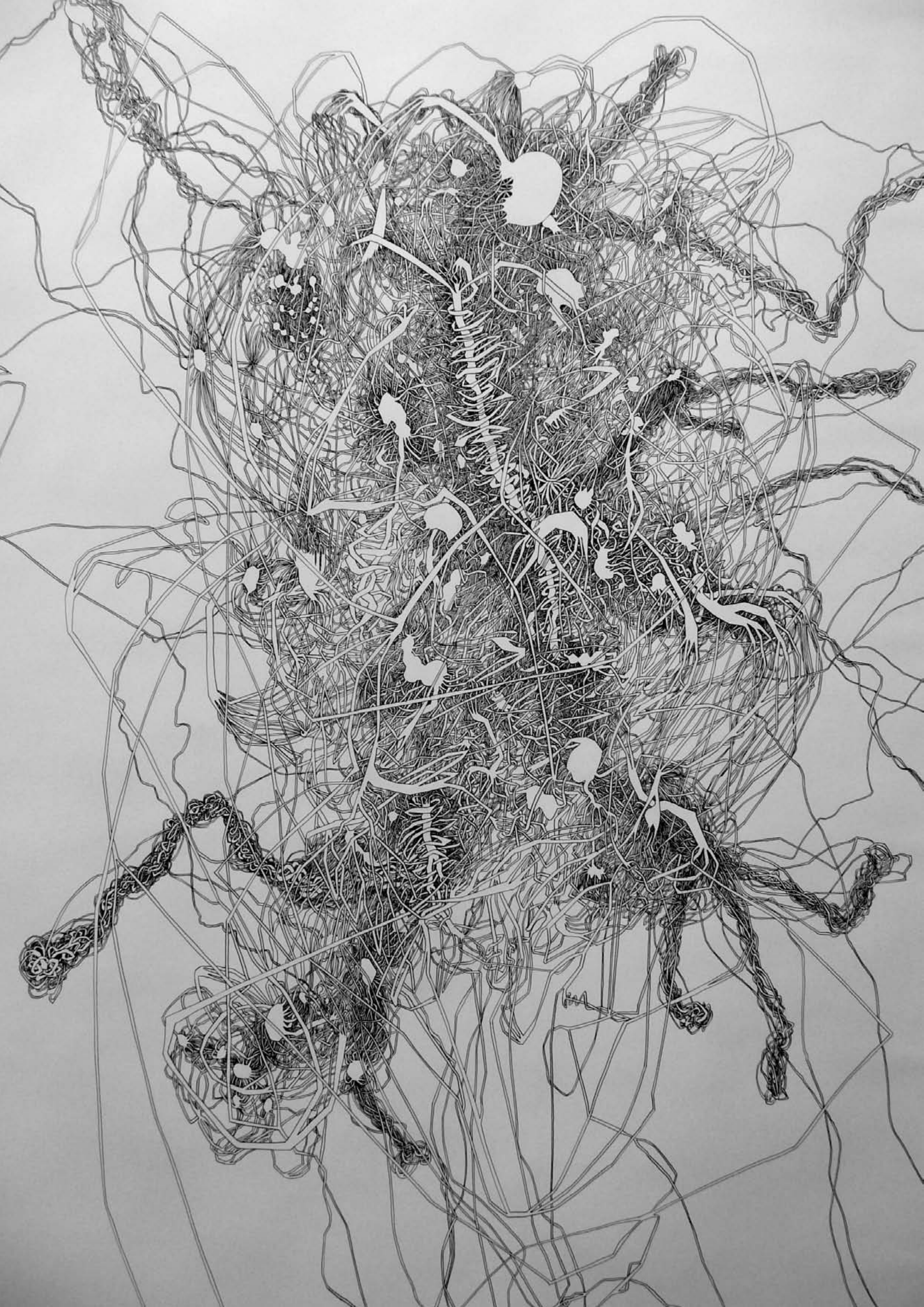
ALEXIS TROUSSET

Mordre... la plaque... la poussière... le son... la feuille... les mots... la toile...

« Moi je voudrais te mordre j'aimerais bien te mordre j'aimerais te mordre te manger. J'ai l'impression que tu as bon goût, tu sais ! Te manger ce serait pas mal, je pourrais te manger, est-ce que je vais te manger, c'est ça la question aujourd'hui qui se pose, là maintenant, tu es avec moi ? » [1]

Il est des artistes et des œuvres qui déroutent, et dont on ne peut pas très rapidement s'éprendre, tant l'obstination est grande et ne laisse rien entrevoir d'une facilité dans laquelle on aimerait s'endormir. Alexis Trousset déroute, on ne perçoit son travail que par fragments, tantôt par la gravure, tantôt par la peinture (qu'on rattache trop facilement à son utilisation de la gravure d'ailleurs), tantôt par le texte et la performance (autonomes dans son travail ?) ; et le dessin alors ?

Là sur le mur de son atelier, en attente, la dernière « peinture » ou « dessin » d'Alexis Trousset... un objet qui semble découpé à la hache mais qui figure des méandres, des miscellanées, qui tout de suite démentent les premières impressions.



Alexis Trousset: For that drawing, I started from a simple enough premise... It took about two weeks to work out the stretcher; the form comes from a small form which comes from a drawing. It might seem a bit trivial, perhaps, but it was a really small drawing, a small element with exactly that shape. I enlarged it and it became the general form. I'm not really interested in working on a cut-out shape, but more on the observation that most of my drawings consist of a shape floating on a white background.

Yannick Courbès: Is it one of your first drawings on this type of stretcher?
AT: Yes, it's the first time, even if my work has a certain codification to it. However, it won't be the last time because I am about to start another format called the *Tombeau de Chingachgook* (Chingachgook's Tomb). It's a tribute to Rodolphe Bresdin, a late 19th-century engraver who went mad trying to grow tomatoes and beetroot in his attic. Baudelaire said he was the greatest engraver ever, which, to my mind, is true. His spirit is totally contemporary. His engravings are like nothing else. He makes endless references to Jacques Callot, to Hieronymus Bosch and to typically Romantic engraving, as well as to the vignette, as used by Gustave Doré. Liking or standing up for the vignette, and Gustave Doré, is not easy these days. It's possible to like Picasso for breaking out of the frame, or Gustave Doré for the inhabited world that he constructed, a world that also folds back on itself.

YC: Like a lot of works that are called 'illustrations'.
AT: When I started, at the École de Beaux-arts, and subsequently when working on my thesis about Antonin Artaud at the university, I still had an extremely radical approach. I wanted drawing to be pure, abstract, derived from a well-established protocol with a formula. Then something changed. Nowadays, all I'm looking for is the "Drawing that interests me". And, since the history of engraving is also the history of drawing, I spent a few months in the company of Lucas Cranach, Jacques Callot, Martin Schongauer, Albrecht Dürer – months of looking at them and telling myself that their world had something to say to me. A world of drawings, of lines, a monstrous world full of references to all sorts of things. And I started to tell myself that I could clearly connect the visions of contemporary art and modernity (which interests me more than anything else) to things from the late Middle Ages... as well as to graphic novels and comic strips. Nowadays, I don't have to hide anymore, but when I was at the École des Beaux-arts, my life was impossible if I had the misfortune to mention that I liked comic strips. What interests me is precisely this second-class or working-class status that engraving has always had as it was a so-called 'minor' art. And the fact of telling myself: "I'm going to put myself into this history intentionally and with conviction," whilst, at the same time, opening it up to more "constructivist" reflection, echoing the notions of modernity, excites me a lot.

Alexis Trousset : Pour ce dessin je suis parti du constat assez simple… L'élaboration du châssis a pris à peu près deux semaines ; la forme provient d'une petite forme qui vient d'un dessin. Ça peut paraître anecdotique. C'est un tout petit dessin, un petit élément qui a exactement cette forme-là. Que j'ai agrandi et qui est devenu la forme générale. Et ce n'est pas tellement le fait de vouloir travailler sur une forme découpée qui m'intéresse, mais plus sur le constat que la plupart de mes dessins sont une forme sur un fond blanc qui flotte.

Yannick Courbès : *C'est un de tes premiers dessins sur ce type de châssis ?*
A. T. : C'est la première fois, même si dans mon travail réside une certaine codification. Par contre ce ne sera pas la dernière fois car là je vais entamer un autre format qui s'appelle le *Tombeau de Chingachgook*. C'est un hommage à Rodolphe Bresdin, un graveur de la fin du XIXe siècle qui est devenu fou en voulant faire de l'élevage de tomates et de betteraves dans son grenier. Baudelaire disait de lui que c'était le plus grand graveur de tous les temps, ce qui est vrai à mon avis.
Son esprit est complètement contemporain. Ses gravures ne riment à rien. Il fait sans arrêt des références à Jacques Callot, à Jérôme Bosch et à la gravure typiquement romantique, ou à la vignette, comme Gustave Doré. Aimer ou défendre la vignette, ou Gustave Doré, aujourd'hui, n'est pas facile. On peut aimer Picasso qui sort du cadre, et Gustave Doré pour le monde habité qu'il construit, un monde qui se replie aussi.

Y. C. : *Comme beaucoup d'œuvres qu'on dit « d'illustration ».*
A. T. : Quand j'ai commencé, à l'École des Beaux-arts, et en travaillant sur mon mémoire sur Antonin Artaud à l'Université, j'étais encore dans une démarche extrêmement radicale. Je voulais le dessin pur, abstrait, procédant d'un protocole, avec une formule. Puis il y a eu une rupture. Aujourd'hui je ne désire plus que le « Dessin qui m'intéresse ». Et, comme l'histoire de la gravure c'est aussi l'histoire du dessin, j'ai passé quelques mois avec Lucas Cranach, Jacques Callot, Martin Schongauer, Albrecht Dürer. Des mois à les regarder et à me dire que ce monde me parle. Un monde de dessins, de lignes, un monde monstrueux qui fait référence à des tas de choses. Et j'ai commencé à me dire que je pouvais lier les perspectives de l'art contemporain et de la modernité, qui me passionne plus que tout, à évidemment des choses qui sont de la fin du Moyen-Âge… ou à la bande dessinée aussi. Aujourd'hui je ne me cache plus, quand j'étais à l'École des Beaux-arts, si j'avais le malheur de dire que j'aimais la bande dessinée, c'était impossible. Ce qui m'intéresse c'est d'avoir donc absolument ce côté « déclassé » et « populaire » qui était déjà dans la gravure car c'était un art dit « mineur ». Et me dire : « je vais me placer dans cette histoire volontairement avec conviction »,

YC: Do you think that today it's important to have to explain or even justify what you do? Because I get the impression that, on the contrary, you try to avoid doing this, at least with respect to explanation.
AT: The protocol or the formula are part of the work, you can see them (and I see them and construct them), but you can just as easily allow yourself to appreciate the drawing simply as a drawing. Nowadays, it's true, this notion is no longer very important. In my current work, form is simply a downgraded form that moulds the work. When I start a work like this latest drawing, this latest painting, I intend to do all my works in that way… but I will nonetheless continue to make drawings and engravings. Their direction, however, won't be the same.

YC: What do you mean?
AT: As I draw quicker and quicker, the drawings are sometimes interesting if they contain brilliant flashes, but nowadays, I need to progress more slowly. I need time to macerate, like when making a liqueur. It's what I call 'manure' (like this 'painting' which is called 'Fumière' [manure heap]). It's a compost of extremely organic shapes. At the moment, I have a need to get back to the organic, something which has been gradually lost in the execution of pure tracery. This took a lot out of me, because the rhetoric was still very strong – people talked to me about fractal, but I found nothing useful in it, my work was random, with its haphazardly constructed shapes. However, from this 'fractal' or 'tracery' period, I did retain the possibility of being able to work anywhere on the sheet of paper. Not starting at one point and finishing at another. On the contrary, I used to work, and still do, in a sort of chaos that takes shape bit by bit, with moments of collapse. More so because I start to draw standing up, to place the drawing and the colours, and then I switch to a flat position, in order to work the inks, where inevitably, the vision is no longer the same. Certain shapes look fine when viewed horizontally whereas they flatten out or lose themselves when viewed vertically. But, bit by bit, the objects, the shapes return, tighten up and become more concentrated. In fact, when I feel that it is too organised, I deconstruct it, reinserting the forms that have taken shape in the meandering.

YC: When you work, you appear, nevertheless, to know where you're going, you're precise about the directions that you want to take whilst, at the same time, saying that you allow yourself to be carried away by chaos.
AT: It can be misleading. It all comes from engraving and from my use of etching. When you work with etching, you are working on different states, and with engraving, you have virtually no chance to rework things, you add successive layers but the previous ones are still there. With a drawing, you can retouch things even if it does sometimes leave traces; and in painting, everything is retouching. In fact, that is one of its means of expression.

et en même temps, l'ouvrir sur une réflexion plus « constructiviste », qui rappelle les notions de modernité, m'excite énormément.

Y. C. : *Aujourd'hui te semble-t-il aussi important de devoir expliquer, voire justifier ? Car j'ai l'impression au contraire que tu tentes de t'en échapper au moins en ce qui concerne l'explication.*
A. T. : Le protocole ou la formule font partie de l'œuvre, on peut les voir (et je les vois et les construis), mais on peut tout autant se laisser uniquement prendre par le dessin pour lui-même. Aujourd'hui, c'est vrai, cette notion n'est plus très importante.
Dans mon travail actuel, la forme n'est plus qu'une forme dégradée, c'est une forme qui pétrit le travail. Quand je m'engage sur une pièce comme ce dernier dessin, cette dernière peinture, je projette de faire toutes les pièces comme ça… mais je continuerai à faire du dessin ou de la gravure. Mais le sens ne sera pas le même.

Y. C. : *C'est-à-dire ?*
A. T. : Je dessine de plus en plus vite, les dessins peuvent alors être intéressants s'il y a des fulgurances, mais j'ai besoin aujourd'hui au contraire d'avancer lentement. J'ai besoin de macération, comme quand tu élabores un alcool. C'est ce que j'appelle « un fumier » (comme d'ailleurs cette « peinture » qui s'appelle « Fumière »). C'est un compost de formes qui sont extrêmement organiques. J'ai besoin aussi actuellement de revenir à l'organique. Il s'était perdu petit à petit dans l'exécution de réseau pur. Ce qui m'a pompé, car le discours était encore très fort, on me parlait de fractal, mais je n'y trouvais rien là-dedans, mon travail était aléatoire, avec ces formes construites au « petit bonheur la chance ». Par contre, ce que j'ai gardé de cette période « fractale » ou de « réseau » c'est la possibilité de travailler n'importe où dans la feuille. Ne pas commencer à un endroit et finir à un autre. Au contraire, je travaillais et je travaille dans une espèce de chaos, qui s'élabore petit à petit. Avec des moments d'effondrement. D'autant plus que je commence à dessiner debout, je place le dessin, je place les couleurs, puis je viens « remettre à plat », pour travailler les encres et là fatalement la vision n'est plus la même. Certaines formes conviennent à une vision horizontale tandis qu'elles s'écrasent ou se perdent dans une vision verticale. Mais, petit à petit, les choses, les formes, reviennent, se tendent et se concentrent. Et d'ailleurs, quand je trouve que c'est trop organisé, je déconstruis, réimplante des formes qui viennent se prendre dans les méandres.

Y. C. : *Quand tu travailles, tu sembles pourtant savoir où tu vas, tu es précis dans les directions que tu veux prendre tout en expliquant que tu te laisses aussi emmener par le chaos.*
A. T. : C'est trompeur, tout vient de la gravure. Tout vient de ma pratique de l'eau forte. Quand tu travailles l'eau forte,

Alexis Trousset, *Fumière*, encres sur papier marouflé sur chassis découpé, 122 x 210 cm, 2012.

People sometimes tell me "That's painting" when they look at my drawings, or even my engravings, but what I'm more interested in is seeing it as a "possibility of drawing". There are some public collections that specialise in drawings that reject all drawing done in ink. For me, this is not logical. Should William Blake, for example, be kicked out of the drawing fraternity? We end up constructing a vision that is convenient for us but which, ultimately, doesn't work today.

YC: The edges are porous, but does one need frontiers at all, especially when they concern the medium?
AT: No, that corresponds neither to my current way of doing things, nor to my way of approaching them, which is simpler and more direct. Earlier, I was talking about the time taken to create a work and I find that it's the same with respect to restricting one's vision of the work. I completed several pieces in the space of nine months, which cost me both physically and mentally. But that was at a time when I was still young and when I wasn't exhibiting. And I was very worried because the adage, as modernity drew to a close, was to go fast. That was the prevailing 'diktat'.

YC: Did you experience it as a diktat?
AT: When I was at the École des Beaux-arts, yes, I felt that, but it also allowed me freedom. It was not a necessity. I think it is also linked to the market, when one has to produce, when there is a buyers' market... Hieronymus Bosch reconciled me to time, its value. It was reassuring to execute work within time limits, and it also matched my method of gestation and proliferation.

YC: How do you work?
AT: In my workshop, I put some music on, and I'm off. The music produces as much as I do. There is a kind of jubilation, especially in my latest works; I'm waiting for it to subside. I construct something, I establish the mesh, the analogies, the organic forms, the flashes. I construct a vocabulary which will end up disintegrating. The final product will be an object that self-implodes. Its composition is static, but it is also a succession of steps which clash with each other or quite simply uproot each other. If you dwell on it, my work can seem very constructed, but sometimes I'll shoot off in several different directions without having any idea of which one I'm going in.
Then I like to leap from one thing to another. I sometimes look at what I did ten or twenty years ago, and I want to go off again in certain directions that I took at the time. And things take off again.

YC: You talk about time, the need to slow down, of letting the hours slip by, of concentrating movement, but how do you manage time when it is both tight and loose.
AT: There are two aspects: a fast social life, and life in the workshop. It's something that's difficult to manage: on the

tu travailles sur différents états, et en gravure, tu n'as pratiquement pas le droit au repentir, tu recouvres successivement mais il reste toujours les passages précédents. Alors que dans un dessin tu peux avoir un repentir (même s'il peut laisser des traces) ; et en peinture il n'y a que du repentir. C'est d'ailleurs un de ses langages.
On me dit parfois : « c'est de la peinture » quand on regarde mes dessins, ou même mes gravures, mais ce n'est pas ce qui m'intéresse. Pour moi ce serait plutôt un « possible du dessin ». Certaines collections publiques, spécialisées dans le dessin rejettent tous les dessins à encrage. Mais pour moi ce n'est pas logique. William Blake, par exemple, faut-il le rejeter de la pratique dessin ? On finit par installer une vision qui nous va et pour finir ce n'est pas ce qui convient aujourd'hui.

Y. C. : *Les frontières sont poreuses, mais faut-il pour autant instituer des frontières, surtout lorsqu'elles sont de l'ordre du médium ?*
A. T. : Non, cela ne correspond plus aujourd'hui ni à ma manière de faire, ni à ma manière d'aborder les choses. C'est plus simple, plus direct. Je parlais précédemment du temps d'élaboration de l'œuvre, et je trouve qu'il en va d'une même vision restrictive de l'œuvre. Plusieurs pièces ont été réalisées en neuf mois, c'était une démarche qui me coûtait physiquement et moralement. C'était aussi à un moment, où j'étais encore jeune, et je n'exposais pas. Et j'étais très inquiet car l'adage de la fin de la modernité nous demandait d'aller vite. Le « diktat » ambiant était celui-là.

Y. C. : *Tu le vivais comme un diktat ?*
A. T. : Quand j'étais à l'École des Beaux-arts, oui, je l'ai ressenti, mais c'était aussi pour moi une liberté. Ce n'était pas une nécessité.
C'est aussi lié, je pense, au marché, quand on doit produire, quand il y a un marché demandeur… Jérôme Bosch m'a réconcilié avec le temps, sa valeur. Ça m'a conforté de pourvoir travailler dans une durée, et ça correspondait bien aussi à ma méthode de gestation, de prolifération.

Y. C. : *Comment travailles-tu ?*
A. T. : Dans l'atelier je mets de la musique et ça part tout de suite ! La musique produit autant que je produis. Il y a une espèce de jubilation, surtout dans les derniers travaux, j'attends que ça s'effondre. Je construis quelque chose, j'établis des réseaux, des analogies, des formes organiques, des éclairs ; je construis un vocabulaire qui finalement va finir par s'effondrer. Le résultat final sera un objet qui s'effondre sur lui-même. Son composé est statique, mais il est aussi une succession d'étapes qui se nuisent les unes les autres ou se déterrent tout simplement. Tout mon travail paraît très construit lorsqu'on s'y attarde, mais il m'arrive de partir dans tous les sens et de ne pas savoir dans quelle direction aller.
Après, j'aime faire des bonds et des rebonds. Il m'arrive



one hand, the energy linked to moving around town, and to lessons at the École des Beaux-arts, and on the other hand, a more contemplative energy in the workshop. To resolve this dichotomy, I'll sometimes drift, go off into the night, cycle around aimlessly; going out with friends and bars also contribute to this energy. I don't distinguish between them; for me, it's work. I don't want to overproduce, or underproduce; although, in itself, it doesn't mean anything as such, I want to work more slowly, more significantly. What interests me is a sort of flavour soup, very dense, like a stock cube.

YC: And forms?
AT: For me, organic forms are a way of introducing the body. The question that asks itself is therefore: "What body will I adopt?", "What body do I want to work with?" Because throughout my work, there is always a body and a mental state. How is the body, in terms of its presentation as well as of its physical dimension, going to take root on the surface on which I am working?

YC: I'm not sure that, in listening to you, the body is the most important thing. I find that there is more than the organic, if one gets beyond simple representation as with the meandering…
AT: You're right, it's a bit simplistic, I'm not an artist of the organic. It bothers me a lot. I don't work on the 'body'. When I talk about the body, I'm talking about the process, of the place that my body has within the drawing or engraving. I can't explain my work without dissociating its 'emotional' aspects: my feelings about my daily movements, about the spaces around me, the urban environment, Roubaix, Tourcoing…
Sometimes I think about Gaspard David Friedrich's paintings, especially his mountains – I can't look at his works without thinking about its factual aspects – about rocks that slip under your feet when you are climbing, the ice-axe that goes through your eye, about fatigue and sore muscles…
This is why I sometimes go off for whole days at a time into the woods, or spend my time watching flies or the town, watching trees and this oozing body. I need to pace up and down a lot. These moments, I find them in my workshop, I can control them in the workshop. And in drawing.

YC: Not only in drawing…
AT: In my work, there's also writing, but it has never been easy for me, with the stance that I adopted and that, naïvely, everyone else has. Painters very quickly understand the importance of their painting, their reason for painting, and what they are aiming for. It's a point of view and a stance, but a naïve stance, that is akin to a pose or a nervous tic; one has to free oneself from pose and continually invent and reinvent oneself. With writing, I had to free myself of this aspect, of pose. I wanted to "remake the world", but I know now that this "remake the world" is in my drawings and my engravings.

d'aller regarder ce que j'ai fait il y a dix ou vingt ans. Et de vouloir repartir dans certaines directions que j'avais prises. Et les choses repartent.

Y. C. : *Tu parles du temps, du besoin de ralentir, de laisser filer les heures et concentrer le mouvement, mais comment gères-tu ce temps à la fois diffus et contracté ?*
A. T. : Il y a deux aspects : une vie sociale rapide et la vie en atelier. C'est un aspect difficile à gérer. D'un côté une énergie liée aux déplacements, à la ville, au cours à l'École des Beaux-arts, et d'un autre, une énergie plus contemplative dans l'atelier. Donc pour pallier cette dichotomie, il m'arrive de dériver, de partir dans la nuit, de partir en vélo sans destination ; les sorties entre copains et les bars participent aussi de cette énergie. Je ne fais pas de différence, c'est pour moi le travail. Je ne veux pas surproduire et je ne désire pas peu produire, c'est quelque chose qui ne veut rien dire en soi, mais je désire œuvrer plus lentement, plus significativement. Ce qui m'intéresse : c'est le bouillon de saveur, ce qui est extrêmement dense, comme le bouillon cube.

Y. C. : *Et les formes ?*
A. T. : Les formes organiques sont pour moi une manière d'introduire le corps. La question qui se pose aussi est : « quel corps vais-je installer ? », « quel corps veux-je mettre en place ? ». Car dans tout mon travail il y a un corps et un mental. Comment le corps, dans sa présentation, mais aussi dans sa dimension physique, va venir égrainer la surface sur laquelle je travaille.

Y. C. : *À t'écouter je me demande si parler de corps c'est ce qu'il y a de plus important. Je trouve qu'il y a plus que de l'organique, si on dépasse évidemment la simple représentation comme les méandres…*
A. T. : Tu as raison, c'est assez réducteur, je ne suis pas un artiste de l'organique. Ca me gêne beaucoup. Je ne travaille pas sur « Le Corps ». Quand je parle du corps, je parle du processus. De la place que mon corps a dans le dessin ou la gravure. Je ne peux pas expliquer mon travail sans dissocier les aspects « émotionnels » : les sentiments dans mes déplacements quotidiens, les espaces autour de moi, l'urbain, Roubaix, Tourcoing…
Il m'arrive de penser aux peintures de Gaspard David Friedrich, ses montagnes notamment, je ne peux pas regarder ses œuvres sans penser au factuel, aux rochers qui glissent sous les pieds lors de l'ascension, le piolet qui te traverse l'œil, la fatigue ou les muscles qui se tirent…
C'est pourquoi je pars ainsi des jours entiers dans la forêt, je passe mon temps à regarder les mouches ou à regarder la ville, à regarder les arbres et aussi ce corps qui suinte. J'ai besoin de beaucoup arpenter. Ces moments, je les retrouve dans l'atelier, je les digère dans l'atelier. Et dans le dessin.
Y. C. : *Il n'y a pas que le dessin…*

YC: You distinguish therefore between the two: writing and drawing or engraving.
AT: I used to, but now obviously, everything is linked. In my text, *Mordre* (to bite), the words, the shapes eat each other, overlap, creating a universe that seems to function. At first, I didn't make the link with drawing. It was only when I no longer wanted to write that I actually started to write. The same for drawing: I didn't want to 'draw', that is "no longer make" or how I imagined it should be done. It was once I had completely freed myself from this aspect that I really started to draw.
It was the same for text. I had to get rid of the fear of the weight of literature. I needed a sort of offhandedness. I was haunted by Eva Hesse... even though we didn't share any geographic identity. She, in New York, with her history and me in Roubaix or Tourcoing. Sometimes, it was ridiculous. I told myself: "You live in Roubaix," stay "in Roubaix"; it has nothing to do with regionalism, it's simply a question of finding and acknowledging one's means.

YC: The 'local', however, plays an important part in an artist's work... I'm thinking about the art of Czech icons for Warhol, for instance...
AT: It needs to be asserted and talked about rather than suppressed. I often talk about Eugene Leroy. He engraved for so many years, and today, he is unavoidable if you are interested in engraving. For me, his engraving is what informs and produces his painting, beyond any reflection on the medium. What's important is how the medium can form us, how it can induce reflection about ourselves and our environment. How the medium will turn over the slabs that we hadn't seen, how it'll make us ask our own questions.

YC: Everything is linked therefore, the artist, his feelings, his environment, his processes...
AT: Yes. For example, in writing, I've gone from playing with style to playing with tone. It all changed when I re-read Céline. Before that, I had been influenced by the review *TXT*, by Christian Prigent and Valère Novarina. I got away from all that theory that has become institutional. I don't want to write poetry with theory up front that tells me what to write. When writing, as for drawing, engraving or painting, 'theory', 'concept' and 'process' in order to 'do' is, for me, like looking down a funnel from the wrong end, the end that restricts your field of vision. You need to get away from that and regain an element of freedom. ■

A. T. : Dans mon travail, il y a aussi l'écriture, mais elle n'a jamais été très évidente pour moi, dans la posture que j'avais créée et que naïvement tout le monde a. Les peintres connaissent très vite les dimensions de la peinture, ce pour quoi on peint, vers quoi on tend. C'est une position et une posture, mais une posture naïve, qui est de l'ordre de l'attitude ou du tic, il faut alors se dégager de l'attitude et faire et refaire sans cesse. En écriture, j'ai dû me débarrasser de cet aspect, de la posture. Je voulais « faire monde », mais je sais qu'aujourd'hui ce « faire monde » est dans mon dessin ou mes gravures.

Y. C. : *Tu fais alors une différence entre les deux, l'écriture et le dessin ou la gravure.*
A. T. : Je l'ai fait, mais aujourd'hui tout est lié, évidemment. Dans mon texte *Mordre*. Les mots, les formes se mangent, se recouvrent, un univers se crée et semble fonctionner. Mais au départ, le lien avec le dessin, je ne le faisais pas. C'est quand j'ai commencé à ne plus vouloir écrire que j'ai commencé à écrire. Comme en dessin, je n'ai plus voulu « dessiner », c'est-à-dire « ne plus faire » ou comment je m'imaginais qu'il fallait faire. Quand je me suis libéré complètement de tout cet aspect, j'ai réellement commencé à dessiner.
Pour le texte c'est pareil. Il faut se débarrasser de la trouille du poids de la littérature. Il m'a fallu une sorte de désinvolture. J'ai été hanté par Eva Hesse... et pourtant nous n'appartenons à aucune géographie identique. Elle, à New York, avec son histoire et moi à Roubaix ou Tourcoing. Il y a parfois un côté ridicule. Je me suis dit : « tu vis à Roubaix », reste « à Roubaix » ; et ce n'est pas du régionalisme, c'est simplement l'idée de trouver et d'affirmer ses moyens.

Y. C. : *Ce « local » pourtant revêt une importance certaine dans l'œuvre des artistes... Je pense à l'art de l'icône tchèque pour Warhol par exemple...*
A. T. : Il faut l'affirmer, en parler et ne plus se cacher. Je parle souvent d'Eugène Leroy. Il a gravé pendant tant d'années, et il est aujourd'hui incontournable quand tu t'intéresses à la gravure. Pour moi sa gravure construit et produit sa peinture, au-delà de la réflexion autour du médium. Ce qui est important, c'est comment le médium peut te construire, comment il induit une réflexion sur toi et ton environnement. Comment le médium va soulever des plaques que tu n'aurais pas perçues, comment il va te faire poser tes propres questions.

Y. C. : *Tout est lié alors, l'artiste, ses sentiments, son environnement, sa pratique...*
A. T. : Oui dans l'écriture par exemple j'ai dépassé le jeu formel pour un jeu de ton. C'est en relisant Céline que tout a changé. J'étais auparavant très influencé par la revue *TXT*, par Christian Prigent ou Valère Novarina. Je me suis échappé de toute la théorie, aujourd'hui institutionnelle. Je ne veux



Alexis Trousset, *Ex lubris*, détail, encre sur papier marouflé sur chassis découpé, 2012.

pas faire de la poésie avec une théorie en amont qui me permettrait d'écrire.
En écriture, comme pour le dessin, la gravure ou la peinture, la « théorie », le « concept », le « fabriquer » pour « faire », c'est pour moi regarder dans un entonnoir par le mauvais bout, celui qui rétrécit le champ de vision. Il faut s'en dégager, et retrouver une certaine liberté. ●

YANNICK COURBÈS
Attaché de conservation au MUba Eugène Leroy, curateur

_**1** Alexis Trousset, *Mordre et autres manducations*, Édition pire fiction, mars 2010.
Alexis Trousset, *Mordre et autres manducations* (biting and other forms of eating), édition pire fiction, March 2010. Freely translated here by the translator.

Alexis Trousset, *Komplex drawings*
Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix, du 2 au 23 avril 2011.
http://www.le-bar.fr

PAR/BY **MARLÈNE PERRONET**

XAVIER GÉNEAU

Knots in the wood

Deambulo, Xavier Géneau's solo exhibition at the Galerie L'H du Siège in Valenciennes, brings together snapshot works that are constantly evolving, open to being added to for the next exhibition. The artist presents series of commonplace objects reduced to basic geometric shapes, which he inserts one inside the other in order of size, like Russian dolls, without any apparent reason. By so doing, he adds new layers to these objects, to comic effect. Everything gravitates around the _Planétarium_, a sort of suitcase-box which, as its title suggests, is placed beneath the hemispherical roof of the universe. This absurd, mechanical swarming of atoms, planets and domestic animals, controlled by a comic device, in turn produces a sense of doubt. Its contagious strength leads us to question the presence of a body within this seized-up mechanism.

Xavier Géneau's fitted inside each other objects illustrate the biggest and smallest examples of domestication in our world: from interplanetary abysses to vivariums for small creatures intended to be kept within architectural contexts. Representational devices at reduced scales meet and overlap with these human-size objects of entertainment, selected purely for their shapes: facetted spheres and balls, a Rubik's Cube, a television set... While they all seem to undergo the same treatment, the works created from being fitted inside each other display certain differences thanks to their transparency, colour and luminosity. In the work entitled *Aquarium* (2010), for example, each fish bowl was broken and then glued together again behind another, in pullout fashion, their transparency affected by the break-lines and glue. In *Football-3* (2009), Xavier Géneau fits porcelain moulds of different-sized

XAVIER GÉNEAU

Des nœuds dans le bois

Deambulo, exposition personnelle de Xavier Géneau à la Galerie L'H du Siège à Valenciennes, rassemble des instantanés d'œuvres en constante évolution, toujours susceptibles d'être augmentés pour l'exposition suivante. En effet, l'artiste donne à lire des suites d'objets usuels réduits à des formes géométriques basiques, enchâssés les uns dans les autres par ordre de taille à la manière des poupées russes. De manière plutôt désopilante, le sculpteur ajoute de nouvelles strates à ces objets, aucun d'entre eux n'ayant de raison apparente de contenir le suivant. Ils gravitent autour de _Planétarium_, sorte de boîte-en-valise dont le titre suggère une représentation sous dôme de l'univers. Régi par un système comique, ce grouillement absurde et mécanique d'atomes, de planètes et d'animaux domestiques génère à son tour un sentiment de doute. Sa force de contagion interpelle bientôt la propre présence du corps dans cette mécanique grippée.

Les objets emboîtés de Xavier Géneau montrent ce que la domestication du monde a de plus grand et de plus petit : des abîmes interplanétaires aux vivariums, milieux de vie de petits animaux destinés à être contenus dans des architectures. Des systèmes de représentation à échelle réduite se croisent et s'imbriquent avec ces objets de divertissement à échelle humaine, sans aucune autre discrimination que leur forme : boule à facettes, balles et ballons, Rubik's Cube, téléviseur... Si ce vocabulaire de base semble subir un traitement identique, les œuvres conçues à partir de leurs emboîtements montrent des différences liées à leur transparence et leur teinte, à leur luminosité. Dans l'œuvre *Aquarium*

Xavier Géneau, *Planétarium*, objets divers, moteurs, engrenages, parabole miroir, vidéos, lumières alimentées à l'énergie solaire, poissons. 2m50 x 5m. 2011.

balls one inside the other, the coloured parts of the models replaced by voids. These rigid, matt volumes are placed alongside the originals, themselves lined up in order of size. These two sculptures recreate transparent areas as if void, creating play between the different components. It is in these openings that one is tempted to look for the meaning of groups such as these. Richard Fauguet, who is of a similar age, draws his vocabulary from a similar universe of outdated, identifiable objects. From collections of jars stacked head to tail, he creates tentacles (Sans titre [*Molécule de Moustique*] / Untitled [Mosquito Molecule], 1996, white globes of glass and silicon), and freezes the trajectory of a ping-pong ball in his emblematic work Sans titre *(ping-pong)* (Untitled [ping-pong], 2000-2004, stainless-steel rod, ping-pong balls). The multiplication of the plastic ball serves here to illustrate a point, mimicking the photographic practice of breaking down movement.

In Xavier Géneau's work, fitting things inside each other neither gives birth to monsters nor induces narrative. Nonetheless, these series of shapes and sizes highlight extremes, from the domestic "universe" to the exhibition of "space".
The practice of "self-moulding" also enables the artist to create a sort of counter-proof of all these banal objects. *Boule à facettes/Faceted sphere* (undated) was created in this way, displaying the various moulds of the pieces from which it is composed. It is exhibited as if it had burst open, revealing all the layers of its inner structure. The mould of the eponymous object thus opens onto the mould of a skull, which opens onto the mould of an orange, followed by that of a Rubik's Cube, a walnut, a "blue ball", a lemon pip, and finally a seed for a fish. Visually, the association of these objects endlessly repeated and listed on the exhibition labels does not provide an insight into the unconscious as you might expect from the presence of the skull, its most emblematic designation. *Deep Memory #V* (1990-91, plaster), a piece by Anne and Patrick Poirier, shows the inside of a skull in cross-section. At the centre of this artist couple's work the depiction of a landscape using an anatomical organ relates back to a dreamlike archeology, calling upon memory. For Xavier Géneau, objects bypass the living. The plaster reconstructs the prints. The moulds and the originals cohabit in a nesting technique that does away with voids in a game that makes it difficult for these objects to assimilate their white plaster doubles.

Each plaster mould contains the mould of the following object, embracing its form as if it had created it itself. It is their geometry that determines their adherence to these 'production' lines. The material reproduces the texture of the football's geodesic surface, of the discothèque sphere's irregular facets, or the movable sides of the Rubik cube. Paradoxically, the fish-bowl or even the television like cube with its illusion of the hamster look like empty objects in the process of decomposition.

(2010) par exemple, chaque bocal a été brisé puis recollé à la suite d'un autre, en gigogne, leur transparence altérée par les brisures et la colle. Dans *Football-3* (2009), Xavier Géneau encastre des moulages en porcelaine de ballons de différentes tailles les uns dans les autres, les parties colorées des modèles étant remplacées par des vides. Ces volumes rigides et mats jouxtent les originaux, eux-mêmes alignés par ordre de taille. Ces deux sculptures restituent des zones de transparence comme de vide, il y a « du jeu » entre les différents composants. C'est dans ces interstices que l'on est tenté de chercher la signification de tels assemblements. Issu de la même génération, Richard Fauguet puise son vocabulaire dans un univers similaire d'objets surannés et identifiables. À partir d'assemblages tête-bêche de bocaux, ce dernier forme des tentacules (Sans titre *(Molécule de Moustique)*, 1996 globes blancs en verre et silicone) alors qu'il fige la trajectoire d'une balle de ping-pong dans sa pièce emblématique Sans titre *(ping-pong)* (2000-2004, table de ping-pong, tige en inox, balles de ping-pong). Ici, la multiplication de la boule de plastique sert à une démonstration, elle reproduit le procédé photographique de décomposition du mouvement.

Chez Xavier Géneau, les emboîtements ne donnent pas naissance à des monstres et les successions n'induisent aucune narration. Toutefois, ces suites de dimensions et des formes pointent des extrêmes, de l'« univers » domestique à l'exposition de l'« espace ».
La pratique de l'auto-moulage permet par ailleurs à l'artiste de créer une sorte de contre-épreuve de tous ces objets banals. *Boule à facettes* (non daté) a été obtenue suivant ce principe, dévoilant les différents moules à pièces qui la composent. Elle est exposée comme ouverte, éclatée, dévoilant chaque strate de sa composition interne. Le moulage de l'objet éponyme s'ouvre ainsi sur le moulage d'un crâne, lequel s'ouvre sur le moulage d'une orange, celui d'un Rubik's Cube, d'une noix, d'une « boule bleue », d'un pépin de citron, d'une graine pour poisson. Visuellement, l'association de ces objets mis en abyme et tels qu'énumérés sur le cartel ne produit pas de lecture favorisant un accès à l'inconscient comme la présence du crâne en serait le marqueur le plus emblématique. La pièce d'Anne et Patrick Poirier, *Deep Memory #V* (1990-91, plâtre) montre l'intérieur d'un crâne à travers une coupe horizontale. Au sein du travail du couple d'artistes, la représentation d'un paysage à partir d'une pièce anatomique renvoie à une archéologie onirique, convoque la mémoire. Chez Xavier Géneau, les objets court-circuitent le vivant. Le plâtre restitue les empreintes. Les moules et les originaux cohabitent dans une technique d'emboîtement qui évacue les vides, le jeu qui perturberait l'assimilation de ces objets avec leurs doubles de plâtre blanc.

Chaque plâtre est ici plein du moule de l'objet suivant et en englobe la forme, comme s'il la générait. Leur géomé-





Xavier Géneau, *2 light bulb.* 6 ampoules, moule à pièce, plâtre. 21cm. 2008.

Two kinds of primary materials stand out in Xavier Géneau's work. First of all there are various plastics, perishable materials, metals and especially the glass of the fish-bowl which is transparent and breakable, all or some of which are salvaged objects. Then there's plaster, which enables the sculptor to do away with voids and to merge original objects and their moulds. In this respect, the artist's mould-work is similar to the work of Giuseppe Penone and his famous series *Soffio* (Breath), a mould of the artist's body with the hint of his breath, also moulded (1978: *Soffio 6*, terracotta, 158 x 75 x 79 cm). In *Aquarium. Homo bulla* (2010, moulded plaster and glass aquarium, ø 24 cm), Xavier Géneau also gives form to breath. A clay mould of a face in the shape of a bubble (which is as far as the notion of breath can be achieved with moulds, as for Penone) fits rather badly over the rim of a perfectly geometric fish-bowl. However, the portrayal reaches its limits with the face's features and the end of its resemblance to a sphere.

In *Galaxy Pot* (2002, plaster and gouache), Gabriel Orozco made grooves on the painted surfaces of semi-spheres which he stacked one inside the other, in direct reference to Kepler's planet theory bringing into play interstices and the pile-up of spheres. In Xavier Géneau's pieces, on the other hand, the defects on the surface of the plaster spheres are due to the quality of the moulds of these everyday objects. While moulds enable objects to be reduced to geometric forms, these objects do not lose their everyday value, for they have

trie détermine leur appartenance à ces chaînes de formation. Le matériau restitue le grain de la surface géodésique du ballon de foot, les facettes irrégulières de la boule disco ou celles, amovibles, du cube de Rubik. Paradoxalement, le bocal contenant les poissons ou encore le téléviseur comme cube contenant l'illusion du hamster sont autant d'objets évidés, décomposés.

On peut ainsi séparer deux matériaux bruts dans le travail de Xavier Géneau. Dans un premier temps, différents plastiques, des périssables, des métaux et surtout le verre du bocal, transparent et cassable, sont tout ou partie d'objets de récupération. Le plâtre, enfin, permet au sculpteur d'éliminer les vides et de confondre les objets originaux avec leurs moulages. De cet aspect, le travail de moulage de Xavier Géneau évoque le travail de Giuseppe Penone et sa célèbre série *Soffio*, moulage du corps de l'artiste et évocation du moulage de son souffle (1978 : *Soffio 6*, terre cuite, 158 x 75 x 79 cm). Dans *Aquarium. Homo bulla* (2010, plâtre moulé et aquarium en verre, ø : 24 cm) Xavier Géneau matérialise lui aussi le souffle. Le moulage en terre d'un visage formant une bulle (avec laquelle s'arrête l'idée de l'obtention par le moulage, comme chez Penone) s'encastre imparfaitement de part et d'autre du rebord d'un bocal à la forme parfaitement géométrique. Cependant, la représentation atteint sa limite avec les traits du visage et la fin de son apparentement avec une sphère.



not become abstract. Although a sculptural context may appear to be the only pertinent one for them now, they can still be linked to a time when they were fashionable, like this globe reduced to the size and function of a pencil-sharpener. *Sphère* (2007) operates like Gordon Matta-Clark's cut-outs where a specific patterned wallpaper from the 1970s is recognisable. In Xavier Géneau's labyrinth, an aesthetic approach gradually takes hold that questions today's way of seeing things, awash with electronic revolutions: it identifies antiquated computerised objects, acknowledges that the artist's moulded camera is obsolete, recognises that his Rubik cube is a brain-teaser typical of the 1970s when it was invented, adds a disco feel to the facetted spheres, associates the globe with the powerhouse of ideas that his school desk represented during the 1980s and reminds us that the turn of the century was marked by the invention and then proliferation of ever flatter screens.

Planétarium is installed behind a curtain in semi-darkness to accentuate the play of light and moving shadows. Standing in front of this electrical installation, the visitor has to wait several minutes in order to see the satellite dish complete an entire orbit around a mass of cogs placed in a circle on the ground. The installation is composed of a fixed device and a mobile one, the latter made up of lights and beings brought to life by a rotational movement. As the eye wanders from bottom to top, from sculpture to device, from pattern to complex mechanism transformed into galactic model, it loses

Avec *Galaxy Pot* (2002. plâtre et gouache) Gabriel Orozco pratique des rainures sur la surface peinte des demi-sphères qu'il emboite les unes dans les autres, se référant directement à la théorie des planètes de Kepler mettant en jeu les interstices et l'empilement des sphères. Dans les pièces de Xavier Géneau en revanche, les défauts sur la surface des sphères de plâtre sont dus à la qualité du moulage de ces objets du quotidien. Si le moulage permet la réduction des objets à des formes géométriques, ces objets ne perdent pas leur valeur usuelle, ils n'en sont pas pour autant abstraits. S'ils semblent avoir perdu tout ancrage avec un autre contexte que celui de la sculpture, on peut les relier à une époque où ils étaient à la mode, comme ce globe terrestre réduit à l'échelle et la fonction d'un taille-crayon. *Sphère* (2007) fonctionne comme les découpes de Gordon Matta-Clark où l'on reconnaît tel motif de papier peint des années 1970. Dans le labyrinthe de Xavier Géneau, une esthétique s'impose, qui interpelle le regard contemporain baigné de révolutions électroniques, identifie les antiquités informatiques, reconnait que l'appareil-photo moulé par l'artiste est obsolète, reconnaîtra en son « Rubik's cube » un casse-tête teinté des années 1970 qui l'ont vu naître, projettera dans les boules à facettes l'ambiance des boîtes « disco », associera au globe planétaire le laboratoire qu'était son bureau d'écolier dans les années 1980 et se rappelle que la fin de siècle est marquée par l'apparition puis la prolifération d'écrans de plus en plus plats.

Planétarium est installé derrière un rideau, dans une obscurité propre à accentuer les effets d'ombres mouvantes et les jeux de lumière. Il faut attendre quelques minutes face à cette installation électrique pour assister à la révolution d'un couvercle parabolique autour d'une accumulation de rouages. On reconnaît dans cette mécanique un système de base fixe et un système en mouvement : le système en mouvement se compose de lumières et d'êtres animés par un mouvement de révolution. De l'*infra* au *supra*, de la sculpture au dispositif, du motif à une mécanique complexe qui se mue en maquette galactique, l'œil s'égare dans les strates de cette sorte de vue en coupe, faites de plaques elles-mêmes mues par une logique qui semble aussi extraordinaire que vaine, fermée, tragicomique. Car l'esthétique de ce planétarium est éloignée de l'idée d'un réseau aux extensions infinies. On le voit de l'extérieur et on l'encercle. Tandis que les pièces de petite taille, dispersées au sol, sont présentées comme des « éclatés » que l'artiste augmente à l'envi, celle de *Planétarium* rappelle un « écorché », sans cesse réaménagé et enrichi par l'artiste. Sa peau se fragmente pour découvrir une nouvelle peau.

Comme dans les gravures de M. C. Escher, on retrouve chez Xavier Géneau l'obscurité de combinaisons impossibles qui semblent fonctionner dans leur dimension close. Cet aspect à la fois artificiel et spectaculaire opère comme les décors

itself among the layers of this strange cross-section composed of flat areas left behind by reasoning as extraordinary as it is futile, closed off and tragicomic. For the philosophy behind this planetarium is far-removed from the notion of an infinitely extendable network. We view it from the exterior, walking round it. While Xavier Géneau's small objects spread on the ground are shown as fragments that the artist increases at will, *Planétarium* resembles a cut-away diagram that he continually alters and improves, its skin peeling to reveal a new layer.

As with M. C. Escher's prints, Xavier Géneau's work contains the mystery of impossible combinations that appear to function within their self-contained universe. This artificial yet spectacular aspect has the same effect as mechanical stage-effects in plays known as "pièces à machine" – the predecessors of 'special effects'. Depending on the position of the satellite dish in relation to the light sources and the various objects and liquids in the *Planétarium,* opaque shadows and iridescent reflections are projected onto the gallery walls like deformed copies or Chinese shadows. Solar power illuminates certain parts of the work, which, like an atom, centres around a nucleus (the light), with electrons represented by movement, on the one hand, and changing layers, on the other. Here, electrical attraction is replaced by mechanical pull, with cogs. Our attention is caught by this series of cause and effect, seeking its centre, the engine. Paradoxically, we are tempted to designate this centre to a video of a small hamster seen endlessly turning his wheel enclosed within a television set. This rotational movement typical of hamsters puts the creature at the epicentre of a cataclysm that defies the laws of physics (which require that in every system, the yield is less than 1, because of loss due to friction). It is therefore against all logic that the power produced by the hamster in its little mill is amplified. Equally disproportionate, the diameter of its wheel (reproduced fullscale by the video monitor) sets in motion a system several metres long containing, among other things, the leg of a round table – a reference to doing table turning that links this performance to the world of clairvoyance.

While the rodent is uniquely present on the screen, giving the impression of depth within the cathodic tube that is diffusing its image, real goldfish (and their plastic counterparts) are found among the decor of heavy white wooden cogs. They too keep turning round and round in a glass bowl. Hardened wild desert gourds, once russet-coloured and round, are place a little further away, not far from their respective moulds. The co-existence of these moulds, plastic objects, and organic matter, decomposing vegetation that can no longer be identified with the models made from them, act like *memento mori*, reinforced by the repeated presence of skulls in the sculptor's vocabulary, with light bulbs and walnuts. Lastly, all the knots have been cut away from the wood used



Xavier Géneau, *Télé-aquarium,* moule à pièce et vidéo, télévision, aquarium, jouet, 3 bulles, bouchon de pêche,plâtre, 50 x 40 x 46 cm, 2007 à 2010.

des pièces de théâtre « à machine », ancêtres des effets spéciaux. Ainsi, selon le déplacement de la parabole autour des sources lumineuses et des différents objets et liquides disposés dans *Planétarium*, des ombres opaques et des reflets irisés sont projetés sur les murs de la galerie comme autant de doubles déformés, d'ombres chinoises. L'énergie solaire alimente les parties lumineuses de la pièce. Il semble ainsi qu'à l'instar de l'atome, cette pièce soit formée autour d'un noyau (la lumière) et de la présence d'électrons caractérisés par le fait d'être en mouvement pour les uns tandis que d'autres changent de couche. Ici, les attirances électriques ont été remplacées par des attirances mécaniques : les engrenages. Le regard se perd dans ces enchaînements de causes et d'effets et en cherche le centre, le moteur. Il est paradoxalement tenté de projeter ce centre sur un petit hamster que l'on voit tourner dans sa roue en vidéo, image enfermée dans une télévision. Dans son mouvement de rotation caractéristique, le petit rongeur serait l'épicentre d'un cataclysme défrayant les lois de la physique (laquelle voulant que dans tout système, le rendement soit inférieur à 1, en raison des pertes dues aux frottements). C'est donc contre toute logique que la puissance produite par le hamster dans son petit moulin est amplifiée. Dans la même démesure, le diamètre de sa roue (rendu à échelle 1 par la taille du moniteur vidéo) met en mouvement un système de plusieurs mètres contenant (entre autres) le pied d'une table ronde – par son énoncé, cette performance rappelle l'expérience du domaine de la voyance qui consiste à « faire tourner des tables ».



for the work's spherical forms, as if removing all trace of scarring or fracture. Yet again, this reminds us of the work of Guiseppe Penone who, in his own way, hollows out the knots of trees to get back to the original tree through the beam (see *Les arbres des poutres* (Beam trees), 1970, pencil on paper). Growth in Xavier Géneau's work always harbours some sort of cleft. ●

Alors que le rongeur n'est présent que par voie de médiatisation, mimant un effet de profondeur dans le tube cathodique qui diffuse son image, de véritables poissons rouges (et leurs sosies en plastique) peuplent ce décor aux épais engrenages de bois blanc. Ils tournent, eux aussi, en rond dans un bocal rond. Des coloquintes racornis, jadis ronds et roux sont posés un peu plus loin, plus ou moins rapprochés de leurs moulages. La cohabitation de ces moulages, des objets en plastiques et des êtres animés, des végétaux en décomposition qu'on ne peut plus identifier à leurs modélisations fonctionnent comme autant de memento mori soulignés par l'apparition répétée de crânes dans le vocabulaire du sculpteur, entre les ampoules et les noix. On notera enfin, dans les constructions sphériques, l'ablation systématique des nœuds du bois, qui en sont les cicatrices, les marques de cassure. À nouveau, ce thème nous rappelle le travail de Giuseppe Penone lequel, à sa manière, évide les nœuds des arbres et retrouve l'arbre originel à partir de la poutre (voir aussi *Les arbres des poutres*, 1970, crayon sur papier). Dans le processus de croissance des œuvres de Xavier Géneau, il y a toujours comme une fêlure. ●

MARLÈNE PERRONET
Résidente à l'Akademie Schloss Solitude (Stuttgart) en 2013,
Ancienne élève de l'École du Magasin (Grenoble)

Xavier Géneau, *Déambulo*
Galerie L'H du Siège, Valenciennes, du 7 mai au 25 juin 2011.
http://www.hdusiege.org
http://xavier.geneau.over-blog.com

PAR/BY **HÉLÈNE DANTIC**

JEAN-CHARLES HUE

The Angels' Carcass

Jean-Charles Hue's first full-length feature film, *La BM du Seigneur* (The Lord's BMW), was released in January 2011. This is hardly a first film since Hue already has under his belt a rich collection of videos most of which the region's audiences have been able to see over the years thanks to the programming of the Saison Vidéo. For those, however, who had missed them, the Espace Croisée provided a fuller, updated catch-up between 13 May and 9 July 2011.

That the cinema release of *La BM du Seigneur* provided a surge of media attention was an undeniably good thing. However, the media mainly focused on Hue's faithful link with a family of Yeniche (the Dorkels), to whose (more or less) gentle and (more or less) off-the-wall members we are drawn, glossing over a succession of conquests of people in uncharted territories where access remains restricted to a privileged few. Hue showed proof of a combination of patience, mettle, bloody-minded self-confidence and a delicate ability to seduce in order to gain the right to film this gallery of colourful, repugnant, disarming and lovable individuals, always admirably indulging in immoderate excess. And when he succeeds, there is little doubt as to who is the more intrigued between the person doing the filming and those being filmed. And if, on occasion, his imagination and enthusiasm overstep reality, it really doesn't matter, he just invents.

Thus, as the film progresses in a disconcerting vacillation between documentary and fiction, we encounter, among others, Emilio the singer, who, in his brightly-coloured suit, explains the whys and wherefores of the origins of 'monsters'; an ex-member of the SS in contented retirement in Uruguay dipping into the pleasures of the flesh; the game played by a

JEAN-CHARLES HUE

La carcasse des anges

En janvier 2011, sortait sur les écrans le premier long-métrage de Jean-Charles Hue, *La BM du Seigneur*. Loin d'être un premier essai, cet artiste comptait déjà une riche production de vidéos que le public de la région avait partiellement pu découvrir ces dernières années par la programmation de la Saison Vidéo. Pour ceux qui avaient manqué ces rendez-vous, c'est à une véritable séance de rattrapage enrichie et actualisée que nous conviait l'Espace Croisé du 13 mai au 9 juillet 2011.

On ne peut que se réjouir de la visibilité médiatique acquise lors de cette sortie au cinéma. Cependant, celle-ci ne tend à montrer de son travail qu'une fidèle filiation avec une famille de Yéniches (les Dorkel), dont on se prend à s'attacher à ses membres (plus ou moins) doux (plus ou moins) dingues, et à occulter un ensemble de conquêtes de personnages dans des territoires vierges dont l'accès est réservé à quelques initiés. Il en faut alors chez cet artiste de la patience et du culot, s'armer d'une sacrée confiance et jouer d'une séduction fine pour obtenir le droit de filmer cette galerie d'individus truculents, désarmants, écœurants, attachants et toujours admirablement appliqués dans leurs excès. Et quand il y parvient, peu de doutes subsistent sur qui, du filmant ou du filmé, est le plus fasciné. Et si parfois son imagination et son avidité dépassent la réalité, peu importe, il les invente.

Ainsi au fil de sa production, dans un déstabilisant va-et-vient entre documentaire et fiction, entre autres, nous assistons au discours d'Émilio, chanteur qui, dans son costume chamarré, nous explique le pourquoi de la naissance de « monstres », nous entrapercevons la douce retraite d'un ancien SS qui goûte les plaisirs de la chair en Uruguay, nous



Jean-Charles Hue, *El puma*, 9 mn 29, 2009.

cleaning lady faced by the insistent attentions of her employer; the adulated Jorge, of uncertain politics, whose only belief is in the role of dominance in the animal kingdom; a couple of pit bull terrier breeders who pamper their beasts as if they were their own children. We enter into the lives of the Dorkels, this family of gypsies whose list of petty crimes is equalled only by their generosity of spirit, and their sizzling, bewitching music, the presence of knives, and yet more knives, old cars, firearms, assaults, and then, all of a sudden (and why not), a divine apparition.

Through their participation, Jean-Charles Hue does not deliver, as a preacher might, but sort of infiltrates, as would a receiver of stolen goods, an implicit message that echoes that of Baudelaire in his introduction to *Les Fleurs du Mal*:-

"There is one uglier, wickeder, fouler than all! He does not strike great attitudes nor utter great cries, but he would happily lay waste the earth, and swallow up the world in a yawn.
It is Boredom! – an involuntary tear welling in his eye, he dreams of scaffolds as he smokes his hookah. You know him, reader, that fastidious monster – hypocrite reader, my fellow-man, my brother!"[1]

In Hue's quest for pure energy, he demolishes melancholia and ennui. His videos are exulting, spewing out life and especially the madness that it can (should) contain. His

observons le jeu d'une femme de ménage face à son patron qui redouble d'assiduités, nous suivons Jorge, un politique douteux mais adulé qui ne jure que par la place de dominant dans le règne animal, nous rencontrons un couple d'éleveurs de pitbulls qui choient leurs bêtes comme leurs propres enfants, nous entrons dans la vie des Dorkel, cette famille de gitans dont la liste de larcins n'a d'égal que leur générosité d'âme… et aussi des musiques chaudes et entraînantes, des couteaux et encore des couteaux, des bagnoles, des flingues et leurs assauts et puis (et pourquoi pas) une apparition divine.

Par leur entremise, non pas en prédicateur, mais en véritable receleur, Jean-Charles Hue livre en creux un message qui s'apparente à l'avertissement donné par Baudelaire en introduction des *Fleurs du Mal*.

« Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;
C'est l'Ennui ! - l'œil charge d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! »

Dans une quête d'énergie pure, le spleen et son ennui, il les ratatine. Ses vidéos exultent. Des films qui régurgitent



Jean-Charles Hue, *El puma*, 9 mn 29, 2009.



Jean-Charles Hue, *Angel,* 12 mn 08, 2009.

characters live out their existence, enjoying it to the full, toying, in the meanwhile, with deathly challenges. The camera dumps these live bombs on us, illustrating an everyday existence filled with insanity: stories of shooting rabbits at night, of prison and of stolen cars, of a woman said to have breastfed puppies, of corridas and carcasses, of dogs fighting, of the quest for power, of knife games, of whisky binges, of Audiard-like dialogues, of clammy eroticism, of the desire to dice with death at high speed, of wrenching out one's lungs with a bullet, or of a potentially fatal gunshot. All of this littered with love within a sincerely beautiful and desperately ridiculous context.

These nutters who attack life from all angles are not, however, isolated. You would have to be half blind not to have met them in literature, in movies or in life. Beneath all that bragging, misogyny and emotional heat, these people are the instigators of a collection of highly personal cosmogonies that grow richer with each telling. These creation myths, however, belong to lives which are totally anchored in the present day. Armed with such stories, one can nowadays, without any sense of antinomy, surf the web in the morning and meet the devil in the afternoon. These myths, traditionally transmitted orally, hence risking decay, are archived on video in order to acquire a wider audience through projection on screen. The stories, fed by tales of filiation, of rites of passage and acts of redemption, open out into a seemingly infinite range of possibilities. In these worlds, a knife handle carved from a dog's bone can have the power to link individuals; woman can be man's favourite animal, or she can engender mutants by mixing her urine with that of beasts; and a divine messenger can enlighten someone's life.

Although the angel that appeared unto Fred (one of the recurrent protagonists) was of celestial origin, those filmed by Jean-Charles are definitely real. Minor angels with weather-beaten skin. Fascinated by the extravagance of his subjects, he also pays tribute to their worn-out physiques that chart

de la vie mais surtout, de la folie qu'elle peut (doit) contenir. Ses personnages habitent leurs existences, en jouissent au maximum, s'amusant au passage des défis faits à la mort. Déchargeant ses déflagrations, la caméra nous livre un quotidien halluciné : du tir au lapin en nocturne, des histoires de vols de voitures et de prison, une femme qui dit avoir allaité des chiots au sein, des corridas et des carcasses, des combats de chiens, la quête de pouvoir, des jeux de couteaux, des cuites au whisky, des dialogues version Audiard approximatif, de l'érotisme moite, le désir de narguer la mort à grande vitesse, une envie d'arracher un poumon avec un bastos, un coup de feu qui aurait pu être le dernier… le tout parsemé d'amour dans ce qu'il a de plus sincèrement beau et de plus désespérément idiot.

Ils ne sont pas isolés ces allumés-allumeurs de chandelles par tous les bouts. Qui dans la littérature, qui dans le cinéma, qui dans la vie, ne les a pas déjà croisés. Ce serait être borgne dans le cas présent d'en rester là. Sous des aspects de fier-à-bras, misogynes ou passionnés, ces personnages sont les auteurs d'un recueil de cosmogonies très personnelles qui s'enrichit au fil des histoires. Des récits fondateurs accompagnant des vies qui, elles, sont tout à fait ancrées dans l'époque contemporaine. Armé d'un tel mysticisme, on peut aujourd'hui, sans antinomie aucune, naviguer sur le web le matin et rencontrer le diable l'après-midi. Ces mythes, qui sont traditionnellement transmis par la parole directe – au risque de leur dégénérescence, entrent dans l'archive via l'enregistrement vidéo pour gagner ensuite une audience élargie sous l'apparition lumineuse de la projection. Nourris d'histoires de filiation, de rituels de passage et de forces rédemptrices, les récits ouvrent un champ des possibles qui semble sans limite. Ici, un couteau au manche sculpté dans un os de chien peut avoir le pouvoir de lier les individus, la femme peut être l'animal préféré de l'homme ou engendrer des mutants en mêlant son urine à celle d'une bête et un messager divin peut illuminer une vie.


Jean-Charles Hue, *Tattoo Fight*, 3 mn 30, 2011. Production Espace Croisé


Jean-Charles Hue, *Tattoo Fight*, 3 mn 30, 2011. Production Espace Croisé

their lives. "Beauty is a trail, a story. A tooth that falls out tells a story in the same way as a tattoo. We need to damage ourselves to live; it's proof that we are alive. Paying tribute to Mother Nature."[2] In close-up, flesh reveals its defects, scars, tattoos and wrinkles. From further away, the body becomes an impressive mass, the result of all kinds of indulgence. One gets the impression that, by writing its story, one rewrites its genome. However, although the bodies seem to draw strength from their experience, recurrent elements remind us of their biological substance. Fluids are evoked or clearly shown as reminders of the fragility of existence: sweat, sperm, milk, urine and blood of course. Death is always lurking, and flesh is divided up, raw.

The camera combines mystical and physical approaches here. Close-ups, out of focus effects, vivid colours, over-exposure, superimposition and unexpected sequencing are used by Hue to induce us to take the senses (in their rawest state) and the irrationality of faith (whatever that may be) simultaneously as tools for perceiving. In this way, a documentary can be outrageously subjective, and reality can become fiction, documentary and fiction thus existing side by side, interchangeably, since reason here is considered rather too small a goddess.

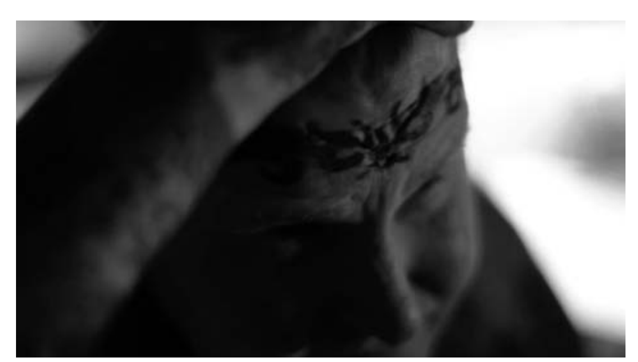
Jean-Charles Hue was pleased therefore to be able to present a wide selection of his videos in his solo exhibition held in the Espace Croisé in 2011. Three of these videos (*Quoi de neuf docteur?* [What's up Doctor?], 2003; *Un Ange* [An Angel], 2005, which was the starting point for the feature-length *La BM du Seigneur*, and *Y'a plus d'os* [There's no more bone], 2006) showed the intimate relationship that Hue had established with the Dorkel family without which these images would not have existed. In following Maurice and Fred, two approaches emerged: that of retaining at all costs the insouciance of youth, and conversely, that of assuming responsibility for the gravity of life when faced with having to defend beliefs and honour. Other videos (*El puma, Yvon,*

Si l'ange qui apparaît à Fred (l'un des protagonistes récurrent) est d'origine céleste, ceux filmés par Jean-Charles sont bien réels. Des anges mineurs à la peau tannée. Séduit par l'extravagance de ses sujets, il rend également hommage à leur plastique usée, cartographie de leur vécu. « La beauté est une trace, une histoire. Une dent qui est tombée raconte une histoire tout comme un tatouage. Il faut s'abimer pour vivre, c'est la preuve que l'on est vivant. Payer le tribut à mère nature. » [2] Saisies en gros plan, les chairs livrent leurs défauts, cicatrices, tatouages et rides. Avec du recul, le corps se révèle comme une masse impressionnante, témoin des excès en tout genre. On en arrive à croire qu'en écrivant son histoire, on réécrit son génome. Mais si les corps semblent tirer une force de leurs vécus, des éléments récurrents en rappellent la consistance biologique. Les fluides sont évoqués ou clairement montrés : sueur, sperme, lait, urine et bien sûr le sang, comme rappel de la fragilité de l'existence. La mort rôde, la chair est morcelée, à vif.

Approches mystique et corporelle, les deux sont liées par la caméra. Par des effets de gros plans, de flous, par des couleurs vives, des images surexposées, des superpositions ou des enchaînements inattendus, Jean-Charles Hue nous invite à prendre simultanément les sens (dans ce qu'ils ont de plus crus) et l'irrationalité de la foi (quelle qu'elle soit) comme outils d'appréhension. Le documentaire peut donc être outrageusement subjectif, la réalité peut donc devenir fiction, le documentaire et la fiction peuvent donc indifféremment se côtoyer car ici, la raison fait figure d'une bien trop petite déesse.

Il était alors heureux que l'Espace Croisé présentât une large sélection des vidéos de Jean-Charles Hue dans son exposition personnelle. Trois d'entre elles (*Quoi de neuf docteur ?*, 2003, *Un Ange*, 2005 – qui est le point de départ du long métrage *La BM du Seigneur* – et *Y'a plus d'os*, 2006) permettaient d'envisager la relation d'intimité établie avec la famille Dorkel sans laquelle ces images n'auraient pu

Jean-Charles Hue, *El puma*,
9 mn 29, 2009.



Jean-Charles Hue, *Tattoo Fight*, 3 mn 30, 2011. Production Espace Croisé



Jean-Charles Hue, *Tattoo Fight*, 3 mn 30, 2011. Production Espace Croisé

Angel, David et Angela and *El perro negro*), made in 2009 in Tijuana in Mexico, combine, not without harshness, sensuality, death and mystical thoughts. Although these films provided an overview of the artist's universe, *Tattoo Fight* (2011), a video produced by the Centre d'Art Contemporain and shot in the Netherlands, appeared to be its synthesis. With incantatory phrasing, the video opens on a view of a cathedral before diving down to the slums where a tattoo duel is in action. Two men proudly brandish their inked skins and try, through the magnetism of their tattoos, to make a grease-covered needle floating in a glass of water deviate from the North. In the space of a few short minutes we witness the improbable encounter between Brueghel's north and the oriental charm of geishas, under cover of the might of the Church witnessing a struggle against polarisation, all played out in a dance of flesh and rolls of fat: a hymn, perhaps, to the weight of experience.

Nowadays, the era of dreaming of exotic ethnological discoveries is past, but here, virtually on our doorstep, is a tribe of angels and their carcasses which, in a world controlled by the reasonable and by slick icons, is a breath of fresh air. ■

_1 Charles Baudelaire, *Selected Poems*, translated by Carol Clark, Penguin Books, 1995.

2 « Faire pousser une cathédrale dans une flaque d'eau », entretien entre Jean-Charles Hue et Mo Gourmelon, in *Jean-Charles Hue*, Roubaix : édition Espace Croisé, 2011, p.36. Catalogue monographique édité à l'occasion de l'exposition personnelle de Jean-Charles Hue à l'Espace Croisé. Faire pousser une cathédrale dans une flaque d'eau' (Growing a cathedral in a puddle), interview between Jean-Charles Hue and Mo Gourmelon, in *Jean-Charles Hue*, Espace Croisé, Roubaix, 2011, p.36. Catalogue published in conjunction with Jean-Charles Hue's one-man exhibition at the Espace Croisé.

exister. Suivant Maurice et Fred, deux postures y émergeaient : retenir coûte que coûte la légèreté juvénile et, telle une réciproque, assumer la gravité de l'existence face aux rappels de la croyance et de l'honneur à défendre. D'autres vidéos (*El puma, Yvon, Angel, David et Angela* et *El perro negro*), réalisées en 2009 à Tijuana au Mexique, mêlaient – non sans âpreté – sensualité, mort et pensée magique. Si ces films permettaient d'apercevoir l'univers de l'artiste dans sa globalité, *Tattoo Fight* (2011), vidéo produite par le centre d'art contemporain et tournée aux Pays-Bas, paraissait en être une synthèse. Dans un phrasé incantatoire, la vidéo s'ouvre sur une vue de cathédrale avant de plonger dans des bas-fonds abritant un duel de tatoués. Ces deux hommes arborant fièrement leurs peaux encrées y tentent, par le magnétisme de leurs tatouages, de faire dévier du pôle Nord une aiguille couverte de graisse qui flotte dans un verre d'eau. En quelques courtes minutes, nous faisons face à la rencontre improbable du nord de Brueghel et du charme asiatique d'un motif de geisha, sous couvert du pouvoir de l'Église témoin d'une lutte contre la polarisation, le tout joué par une danse de chair et de bourrelets qui sonne comme un hymne au poids du vécu.

Si on ne peut plus se permettre de rêver de trouvailles ethnologiques exotiques, on trouve là, à portée de soi, un florilège d'anges et de leurs carcasses qui, dans un monde régi par le raisonnable et les icônes lisses, s'avère être une véritable bouffée d'oxygène. ●

HÉLÈNE DANTIC
Assistante artistique, rédactrice

Jean-Charles Hue
Espace Croisé, Roubaix, du 13 mai au 9 juillet 2011.
http://www.espacecroise.com
http://www.michelrein.com



PAR/BY **FRANÇOIS IDE**

HAMISH FULTON

Contemporary art as philosophical experience

Art and philosophy are viewed as two separate but closely linked practices, two ways of being in this world that enable us to question reality. While their ways of dealing with issues and pursuing a line of thought differ, the nature of the issues that preoccupy contemporary art and philosophy are frequently similar.

Based on this premise, an introductory course on philosophy was created at the Lycée Beaupré d'Haubourdin in partnership with artconnexion at the instigation of Anne Benoit (professor of visual arts), François Ide (professor of philosophy) and artconnexion's own team (director Bruno Dupont and Amanda Crabtree).[1] Following on from encounters with artists, and visits to exhibitions and mobile workshops, the school children were asked to formulate a series of philosophical analyses sparked off by these diverse experiences. The term "experience" is important here for it allows for a form of radicalism within philosophical questioning.

Although artists and the art world nowadays are capable of producing their own analyses of their respective methods of production, diffusion and reception by the public, they also provide philosophy with fertile ground for experimen-

HAMISH FULTON

L'art contemporain comme expérience philosophique

L'art et la philosophie, considérés comme deux pratiques, deux manières d'être au monde permettant d'interroger le réel, entretiennent des rapports étroits. Si les moyens de traiter les problèmes et de cheminer dans le questionnement diffèrent, la nature des problématiques qui occupent l'art contemporain et la philosophie est souvent proche.

C'est à partir de ce postulat qu'une initiation à la philosophie a pu être mise en place dans le cadre du partenariat établi entre le lycée Beaupré d'Haubourdin et artconnexion à l'initiative d'Anne Benoit (professeur d'arts plastiques), François Ide (professeur de philosophie) et de l'équipe d'artconnexion (Bruno Dupont, son directeur, et Amanda Crabtree)[1]. À la suite de rencontres d'artistes, de visites d'expositions et d'ateliers déplacés, il s'est agi pour les lycéens de formuler un ensemble d'analyses philosophiques suscitées par ces diverses expériences. Le terme « expérience » est ici d'importance car il ouvre une forme de radicalité au cœur de l'interrogation philosophique.

En effet, si aujourd'hui les artistes et le monde de l'art peuvent produire leurs propres analyses sur leur pratique



Hamish Fulton, *Walk 2*, Margate, mars 2010.

tation, bringing about a shift in its argumentation, to place it in fine at the heart of questions and issues that closely combine art and philosophy. With this in mind, it is advisable to leave to one side the transcendental relationship that traditionally defines the relation between philosophy and art in favour of one of pure immanence. What does this mean? Immanence offers a radical departure from the typical division of an object and a subject, in this instance the work and the spectator. What creates the encounter between the subject and the objects is no longer a selection of preordained categories, but a pure experience conceived as an event opening up a field of possibilities. It is not in an artistic approach that I perceive that I should seek a selection of patterns particular to transcendental judgment[2] in order to help me find a known and recognised line of thought. On the contrary, it is a question of experimenting with a method intended to leave me undecided about how I should interpret and understand it. One by one, I have to explore the vanishing lines that aesthetic experience generates within an open framework as for all future interpretations. Starting with a method of perception based purely on the senses, similar, in that respect, to radical empiricism, it would be possible to proceed to one of the mind, appropriate to renewing our approach to artworks. It is a question of establishing, at renewed cost, a relation-

respective en termes de production, de diffusion et de réception, la philosophie peut trouver là un stimulant terrain d'expérimentation et opérer un véritable décentrement de son discours pour se retrouver *in fine* au cœur d'interrogations et de problématiques qui mêlent au plus intime l'art et la philosophie. À ce titre, il convient d'écarter le rapport de transcendance qui définit classiquement la relation de la philosophie à l'art pour nous placer dans un pur rapport d'immanence. Qu'est-ce à dire ? L'immanence propose une rupture radicale dans la répartition typiquement établie entre un objet et un sujet, ici l'œuvre et le regardeur. Ce qui crée la rencontre entre le sujet et l'objet ce n'est plus un ensemble de catégories préétablies, c'est une expérience pure qui se conçoit comme un événement ouvrant un champ de possibles. Il n'y a pas à chercher dans la proposition artistique que j'appréhende un ensemble de schèmes, propres au jugement transcendantal[2], qui me permettrait de retrouver un cheminement conceptuel connu et reconnu. Au contraire, il s'agit d'expérimenter un dispositif dont la destination me laisse indécis sur l'interprétation et la compréhension que je peux en tirer. Il me faut parcourir successivement les lignes de fuite que l'expérience esthétique génère dans une dimension ouverte comme le sont toutes les interprétations à venir. À partir d'une appréhension purement sensible, proche en

ship between a subject and an aesthetic experience that is built through trial and error. The spectator repeats the work by playing it over and over in differing ways or lines, as one does a score in different tonalities. The open-ended work becomes a process that is used and renewed by experiments that cross its path in the form of variations. Art and philosophy distance themselves mutually from procedural solicitations that ascribe them with just one function, dedicating themselves instead to a continual process of off-centring whereby indecision and infinity become *sine qua non* possibilities of an aesthetic experiment along the lines of a relationship of incompleteness. Let us now try to put this conceptual method and the propositions pertaining to it to the test by plunging into the middle of an "aesthetic experiment" arising from the partnership between the Lycée Beaupré and artconnexion, in this case an encounter with the British artist Hamish Fulton and the subsequent participation in some of his performances (*Walk # 2 and # 3*).[3]

Hamish Fulton's work is traditionally classified as part of the movement related to Land Art. Nevertheless, the artist qualifies himself as a "walking artist". He describes the content of his artistic production, concerned exclusively with phenomena linked to the experience of walking, in the following manner: "my work concerns the experience of walking. A framed work of art concerns a state of mind – it cannot depict the experience of walking. Walking has its own life and doesn't ask to be transformed into art. I am an artist and I prefer to create works from things that I have experienced personally." This perfectly describes the issue at stake.

"No walk, no work" is Hamish Fulton's concise motto. The artist creates walking with attitude. Walking should transform its subject; and his experiment is in keeping with research that seeks a different relationship with the world, an eminently philosophical subject. As Gilles A. Tiberghien points out, Fulton's relationship with the world is entirely "ethical". Far from all formalism, walking is a melting pot in which art is reshaped in view of its ethical, social and psychological aspects. In addition to walking itself, the most commonplace gestures of our social existence are those that are re-evaluated by these artistic practices. In the past few years, this aspect of Hamish Fulton's work has been deployed in a new way, moving from solitary walking to group walking.[4]

Through artconnexion, we were invited to participate in one of these performances. *Walk 2* took place in Margate, Kent, in March 2010, and involved about 200 people. It entailed walking around a seawater swimming pool, 100 m by 100 m in size, on Margate beach, on top of the small wall surrounding the pool. Each walker was under strict instructions to maintain exactly a metre's distance between himself and others and to remain absolutely silent for the entire 90 minute walk.



Hamish Fulton, *Walk 2*, Margate, mars 2010.

cela d'un empirisme radical, il sera alors possible de procéder à une forme d'expérience de pensée propre à renouveler notre approche des œuvres d'art. Il s'agit d'établir à nouveaux frais un rapport entre un sujet et une expérience esthétique qui se construit en s'expérimentant. Le regardeur réitère l'œuvre en la jouant et la rejouant sur des modes ou des lignes qui diffèrent, comme on joue une partition sur des tonalités différentes. L'œuvre ouverte devient un *process* qui se déploie et se renouvelle au gré des expériences qui la traversent en autant de variations. L'art et la philosophie s'extraient mutuellement des instances procédurales qui les assignent à une seule et même fonction pour se livrer à un décentrement perpétuel qui place l'indécision et l'infinité comme conditions de possibilité *sine qua non* d'une expérience esthétique sur le modèle d'une relation d'incomplétude. Essayons maintenant de mettre à l'épreuve ce dispositif conceptuel et ses propositions afférentes en nous plongeant au cœur d'une « expérimentation esthétique » proposée dans le cadre du partenariat entre le lycée Beaupré et artconnexion, en l'occurrence la rencontre avec l'artiste



britannique Hamish Fulton et la participation à plusieurs de ses performances (*Walk # 2 et # 3*)[3].

Le travail d'Hamish Fulton est classiquement répertorié comme faisant partie du mouvement apparenté au *land art*. Néanmoins, l'artiste se qualifie lui-même comme « walking artist ». Il décrit le contenu de son travail artistique qui s'intéresse exclusivement aux phénomènes liés à l'expérience de la marche à pied de la manière suivante : « mon travail concerne l'expérience de la marche à pied. L'œuvre d'art encadrée concerne un état d'esprit – elle ne peut pas représenter l'expérience de la marche à pied. La marche a une vie propre, elle ne demande pas à être transformée en art. Je suis artiste et je préfère réaliser mes œuvres à partir de réelles expériences vécues ». On ne saurait mieux qualifier la problématique qui nous intéresse.

« No walk, no work », telle est la devise lapidaire d'Hamish Fulton. L'artiste constitue la marche en attitude. La marche doit transformer le sujet qui s'y emploie ; il s'agit bien d'une véritable expérimentation conçue sur le mode de la recherche d'un autre rapport au monde, thème éminemment philosophique. Comme le souligne Gilles A. Tiberghien, le rapport de Fulton au monde est de part en part « éthique ». Loin de tout formalisme, la marche est un creuset où se recompose l'art avec ses dimensions aussi bien éthiques, sociales que psychologiques. Au-delà de la marche, ce sont les gestes les plus quotidiens de notre existence sociale qui font l'objet d'une réévaluation à travers ces pratiques artistiques. Or, cette dimension du travail d'Hamish Fulton se déploie d'une nouvelle manière depuis quelques années puisqu'il est passé de la marche solitaire à des expériences de marches collectives[4].

C'est à l'une de ces performances que nous avons été invités à participer par l'intermédiaire d'artconnexion. La marche *Walk 2* s'est déroulée en mars 2010 à Margate (Kent) et a réuni environ 200 personnes. La proposition d'Hamish Fulton peut se résumer de la manière suivante : il s'agissait de marcher autour d'une piscine d'eau de mer, d'une dimension de 100 m sur 100 m, située sur la plage de Margate, en cheminant sur le muret délimitant le bassin. Chacun des marcheurs avait pour consigne de respecter scrupuleusement une distance d'un mètre avec ses semblables et se devait de garder un silence absolu durant l'heure et demie que devait durer la marche.

Très vite, dès le début de la performance, on entre dans ce que nous avons appelé « l'éthique de la marche ». Tout d'abord, il y a un engagement et une responsabilité auxquels il faut se tenir car il y va de la réussite de la performance. L'effort physique et mental est intense : le vent, le froid et la pluie viennent troubler la limpidité conceptuelle de la proposition artistique. Le premier tour de force qui

Very quickly, from the start of the performance, we fell into what we have named "the walk's ethic". First of all, there is an undertaking and responsibility that must be respected, upon which the success of the performance depends. The physical and mental effort is intense, the wind, cold and rain all disturbing the conceptual clarity of this artistic approach. The first important accomplishment to emerge was the revelation that the most conceptual art form can bring us face to face with the most extreme of the world's elements. Behind this notion lies a phenomenology of perception that takes hold with all its might. With walking, it's the body that is first put to the test in its battle with the elements, the embodiment of my body in its animal brutality, that I manage to transcend thanks to the aesthetic perception that I deploy in addition to the physical effort. Then, in second place, a gentle trance-like state takes over, allowing us to concentrate on our sensations, linking them to the rhythm of the walking, in a sort of controlled weightiness, just as the artist suggested during the run-through for the performance. Once this form of fulfilment has been attained, we can appreciate the visually

aesthetic aspect of these 200 people walking in unison on this beach. Everybody becomes aware of being part of a whole and of participating in a form of beauty that links him to others. Withdrawing into his being and centring himself on his own sensations, he knows nonetheless that those around him are in a similar state of ecstatic concentration. It's a fragile, ephemeral being that moves about on the top of the wall, a small group of walkers who make up a community. Walking only makes sense if everybody keeps the same pace.

Once the performance is over, what remains of this artwork? Nothing other than the memory and images that everyone retains of it. But the work is never finished; it remains in the memory and account that the protagonists make of it. Art, in this instance, is a living experience that is talked about and transmitted in various ways: as an intensely physical exercise, walking against the wind, rain and cold gets lost in the sheer idealism of memory; as the unique product of a unique moment that can never be repeated identically, it's a fact. But it persists in an ideal form beyond the physical traces of its existence that will ultimately disappear. Unlike his friend Richard Long, Hamish Fulton neither adds nor detracts anything from the landscapes he traverses. In this respect, his walks are like partitions that can be repeated in different places, in a variety of ways and tempos, as seen at the bus station in Boulogne-sur-Mer in November 2010 or more recently in the turbine hall of the Tate Modern in support of fellow artist Wei Wei. In the same vein, Fulton organised a walk in July 2011 as part of the Folkestone Triennial. The walkers, standing side by side on the beach facing the sea, were asked to move forward at a rate of five metres per hour, in absolute silence. This kind of walk has a strong sculptural and performative aspect, in that the walker is an actor, since he is at the heart of the work, but he is also a spectator able to contemplate at his leisure the ephemeral human sculpture unfurling around him. This is what, in Fulton's eyes, distinguishes group walking from solitary walking.[5]

In a broader sense, Hamish Fulton's walking art can be seen as a composition, a piece of walking music that is embodied and expressed in the silence of the inexpressible. One of thought's greatest mysteries, that preoccupies philosophy at the highest level, is at work here, for the artist manages to speak the unspeakable by inventing his own language beyond language, that of walking.

Consequently, Fulton's work is very much part of the group of artistic practices that has notably developed what is known as the ontology of the work of art, namely its way of appearing and being in the world. By making movement the means through which form, or, in this case, a pose, is obtained, and by using displacement as a favourite means of realising the work, the artist, in stepping across a spatial distance physically, establishes and conditions the configuration of a partic-

s'opère est cette révélation que l'art le plus conceptuel peut nous faire rencontrer la matière du monde dans sa dimension la plus ardue. Derrière l'idée, il y a une phénoménologie de la perception qui s'installe dans toute sa teneur. Dans la marche, c'est en premier lieu le corps qui se révèle dans sa lutte contre les éléments, c'est mon corps incarné que je retrouve dans sa brutalité animale, mais que je parviens à transcender grâce à l'appréhension esthétique que je déploie au-delà de l'épreuve physique. Dans un second temps, s'installe une sorte de transe adoucie. On peut alors se concentrer sur ses sensations, les relier au rythme de la marche et s'installer dans une pesanteur maîtrisée, comme nous l'avait suggéré l'artiste lors de la préparation de la performance. Une fois atteinte cette forme de plénitude, on apprécie la dimension visuellement très esthétique de ces deux cents personnes qui marchent à l'unisson sur cette plage. Chacun prend conscience de faire partie d'un tout et de participer à une forme de beauté qui le relie aux autres. Rentré dans son essence et centré sur ses propres sensations, le marcheur sait néanmoins que ses semblables sont dans le même état de concentration extatique. C'est un organisme éphémère et fragile qui se déploie sur la crête de ce muret, une brève société de marcheurs qui font communauté. La marche n'a de sens que si chacun règle son pas sur celui qui le précède et ainsi de suite.

Une fois la performance terminée, que reste-t-il de cette œuvre d'art ? Rien, si ce n'est le souvenir et les quelques images que chacun en gardera. Mais l'œuvre n'est jamais terminée ; elle reste dans la mémoire et le récit que les protagonistes en feront. L'art est ici une expérience qui se vit, se dit et se transmet sur des modes multiples. L'œuvre la plus physique qui soit : marcher contre le vent, la pluie et le froid se dissout dans la pure idéalité du souvenir. L'œuvre unique d'un temps unique ne pourra plus se rejouer à l'identique, c'est un fait. Mais elle persiste idéalement au-delà des traces physiques qui témoignent de son existence et qui finiront aussi par s'effacer. À la différence de son ami Richard Long, Hamish Fulton n'ajoute rien ou n'enlève rien aux paysages qu'il traverse. À ce titre, ses marches sont comme des partitions qu'il pourra rejouer dans différents lieux mais sur des modes ou des tempos variables. Ce qu'il fera d'ailleurs en Gare routière de Boulogne-sur-Mer en novembre 2010 ou dernièrement dans le *turbine hall* de la Tate Modern en soutien à l'artiste Wei Wei. Dans le même registre, Fulton a organisé une marche en juillet 2011 dans le cadre de la Triennale de Folkestone. Il s'agissait pour les marcheurs, alignés « *side by side* » sur la plage et face à la mer, de parcourir environ cinq mètres en une heure et en silence. L'artiste évoque pour ce type de marche une dimension sculpturale et performative, au sens où le marcheur est acteur puisqu'il est au cœur de l'œuvre, mais également regardeur dans la mesure où il peut contempler à loisir la sculpture humaine mouvante et éphémère qui se déploie autour de



Hamish Fulton, *Walk 3*, Boulogne-sur-Mer, novembre 2010.

ular form of art providing an equation between walking and creating. This transgressional rapport between traditional categories of artistic production and the figure of the walker is not new. Daniel Arrasse, in his study *La meilleure façon de marcher: introduction à une étude de la marche* (The best way to walk: an introduction to a study of walking), takes as his starting point Masaccio's fresco of *The Expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden* in the Brancacci Chapel of Santa Maria del Carmine in Florence. Nearer to hand, Baudelaire, Benjamin, de Debord and the Situationists, as well as Beuys, Nauman, Cadere, Long and more recently Francis Alÿs, Gabriel Orozco and the Stalker Laboratory show that the art of walking constantly raises different issues relating to our insertion within the fabric of the world viewed as a space to be lived in.[6] In this respect, the radical nature of Hamish Fulton's work, which is concerned solely with walking ("no walk, no work"), is of central and historic significance.

This is also why this performance which we took part in gives such importance to the phenomenology of displacement and walking, underlining its spatial pertinence and aesthetic value. The walker is the person who gives direction to his path, opening up and forging the way forward. It is he who adapts his journey to the context, constructing it according to events along the way; he invents its rhythm. It is this oscillation that creates the wealth and pertinence of "the art

lui. C'est là ce qui distingue aux yeux de Fulton la marche collective de la marche solitaire[5].

D'une manière générale, on voit que l'art de la marche propre à Hamish Fulton peut se concevoir comme une composition, une musique de la marche qui s'incarne et se manifeste dans le silence de l'inexprimable. C'est un des plus grands mystères de la pensée, et qui occupe en ce sens la philosophie au plus haut point, qui se trouve ici mis en œuvre, puisque l'artiste parvient à dire l'indicible en inventant son propre langage au-delà du langage : celui de la marche.

En conséquence, l'œuvre de Fulton s'inscrit pleinement dans un ensemble de pratiques qui ont fait évoluer de manière sensible ce qu'on appelle l'ontologie de l'œuvre d'art, c'est-à-dire son mode d'apparition et d'être au monde. En faisant du mouvement le moyen d'obtenir une forme ou, en l'occurrence, une attitude, en utilisant le déplacement comme un outil privilégié pour la réalisation de l'œuvre, l'artiste, par le franchissement physique d'une distance spatiale, constitue et conditionne la configuration d'une forme d'art particulière qui établit un signe d'équivalence entre marcher et créer. Ce rapport transgressif entre les catégories classiques de la production artistique et la figure de l'arpenteur n'est pas nouveau. Daniel Arrasse, dans son étude *La meilleure façon de marcher : introduction à une étude de la marche*, prend d'ailleurs pour point de départ la fresque de Masaccio *Adam*

of walking", interacting between the singularity of the walker and the world in which his movements take place, defining a space in which something individual is created somewhere between the two. This leads to characterising walking as a speculative practice, or rather an activity intended to expose the walker's identity to that which is capable of transporting it towards events and developments that transfigure the walker in his relationship with himself. Walking is also a practice in which movement becomes the means of questioning the stability of a work's form and the categories that enable it to be understood, and of shifting the aesthetic processes as well as languages, such as philosophy, for example, that claim to take account of it. The importance of the relationship between thought and walking, or the thinker and the walker, has been known about since the time of Aristotle and the Peripatetic School.

Shifting and placing things off-centre to facilitate thought. This is similar to an eminently philosophical stance, as described by Georges Canguilhem, one that could be seen as an interpretive framework: "to work a concept is to vary its reach and comprehension, generalising it by incorporating unusual features, taking it beyond its original territory (...), in short, to gradually give it the function of form, through controlled transformations."[7] In other words, to transport and disorientate, to deterritorialise in order to give meaning by a process of variations on the concept of displacement and placing things off-centre through acts such as walking that question, at renewed cost, the notion of a work. In practical terms, with regard to the experiment we are trying to grasp, it's a question of the capacity of a particular territory to be, straightaway, for those crossing it, an open-ended object capable of providing an opening in the walker's perception of the world, of initiating a process of exposure within the person traversing it. Walking is therefore this particular manner of opening up a space and a subject, of exposing a subject to the risk of a direct understanding of a given reality, that permanently novel fashion of being preoccupied with the outside, and of questioning different ways of seeing, interpreting and approaching the world. The walker gives himself to the outside world, subjected to an ever-present universe that is already always there, its slightest movement ready to question him. An unstable world that the walker addresses by inventing an additional walking movement – a pose, a gesture, a form or a path; the opportunity, as Shapiro points out, "for a great breath of freedom and an important moment of appraisal that above all makes him the producer of experience, memory and body."[8].

In *Éloge de la marche* (In praise of walking), David Le Breton says that walking encourages humanity, as well as seizing the moment, and should be thought of as a way of learning about oneself through one's body: "The experience of walking moves the focus away from oneself and back to

et Ève chassés du paradis terrestre au Carmine de Florence. Plus près de nous, les figures de Baudelaire, Benjamin, de Debord et des situationistes, mais aussi de Beuys, Nauman, Cadere, Long ainsi que plus récemment Francis Alÿs, Gabriel Orozco ou le laboratoire Stalker démontrent que l'art de la marche réanime sans cesse les différentes problématiques de notre insertion dans la trame du monde conçu comme un espace à habiter[6]. À ce titre, Hamish Fulton occupe une place centrale et historique par la radicalité de ses propositions dans la mesure où il s'en tient à la marche et à rien d'autre : « no walk, no work ».

C'est pourquoi cette performance de Fulton à laquelle nous avons participé met précisément en valeur la phénoménologie du déplacement et de la marche dont elle souligne la pertinence plastique et la valeur esthétique. Le marcheur est celui qui donne un profil à son chemin, ouvre et trace une voie. Il est celui qui adapte son trajet à un contexte, le construit en fonction des événements scandant la progression et les déplacements ; il invente un rythme. Cette oscillation fonde la richesse et la pertinence de « l'art de la marche » qui dialogue entre la singularité du marcheur et le monde dans lequel s'inscrivent ses transports. Un entre-deux qui délimite un espace dans lequel quelque chose de l'individu se construit. Cela conduit à caractériser la marche comme une pratique spéculative, c'est-à-dire comme activité dont la raison d'être consiste à ouvrir sa propre identité à ce qui est capable de la déporter vers des événements et des évolutions qui transfigurent le sujet dans le rapport qu'il entretient avec lui-même. La marche est également une pratique dans laquelle le mouvement devient le moyen d'interroger la stabilité de la forme de l'œuvre et les catégories qui permettent de la saisir, de déplacer les processus esthétiques ainsi que les langages, celui de la philosophie par exemple, qui prétendent en rendre compte. Et l'on sait depuis Aristote et l'école péripatéticienne l'importance de la relation qui s'établit entre la pensée et la déambulation, le penseur et le marcheur.

Déplacer et décentrer pour mieux faire penser. On retrouve ici une position éminemment philosophique, celle expliquée par Georges Canguilhem qui pourrait représenter un grille de lecture : « travailler un concept, c'est en faire varier l'extension et la compréhension, le généraliser par l'incorporation de traits d'exception, l'exporter hors de sa région d'origine (…), bref lui conférer progressivement, par des transformations réglées, la fonction d'une forme »[7]. Transporter et dépayser, déterritorialiser pour produire du sens en procédant à des variations autour du concept de déplacement et de décentrement à partir d'actes, comme la marche, qui interrogent à nouveaux frais la notion d'œuvre. Concrètement, c'est-à-dire relativement à l'expérience dont nous essayons de rendre compte, il s'agit de cette capacité qu'a un territoire particulier d'être d'emblée pour ceux qui

the world, placing man in the midst of limits that remind him of his fragility and his strength. It is the ultimate anthropological exercise, for it continually requires man to understand, to seize his place within the fabric of the world, and to question himself about what links him to others."[9] This is the type of experience that Hamish Fulton's performances induce, linking thought to the body and the world through the motion of walking, displacing and questioning. In this respect, they also link up with other important walkers who have had this same intuition. Such was Nietzsche, who said: "It is good to expound something twice straightaway and to bestow it once with the right foot and once with the left. For sure, truth can stand up on one leg, but with two it will walk and make its own way." (Human, All Too Human).[10] ■

l'arpentent un objet ouvert capable de produire lui-même une ouverture dans la perception du monde par le sujet, d'engager lui-même un processus d'exposition chez celui ou celle qui le traverse. Marcher est donc cette façon particulière d'ouvrir un espace et un sujet, d'exposer un sujet au risque d'une saisie directe du réel donné, cette façon toujours neuve d'être pris par l'extérieur et de remettre en jeu bien des façons de voir, d'aborder et d'approcher le monde. Le marcheur est livré au dehors, en proie à un univers toujours déjà là dont le mouvement même l'interroge. Un monde labile auquel l'arpenteur s'adresse en inventant le mouvement supplémentaire de sa marche, une attitude, un geste, une forme, un trajet ; occasion, comme le souligne Shapiro, « d'une grande bouffée de liberté et d'un grand moment critique qui font surtout de lui un producteur d'expérience, de mémoire et de corps »[8].

Dans *Éloge de la marche* David Le Breton dit de la marche qu'elle invite à l'humanité mais tout aussi bien à la saisie avide de l'instant, et doit se penser comme un apprentissage de soi par le corps : « L'expérience de la marche décentre de soi et restaure le monde, inscrivant l'homme au sein de limites qui le rappelle à sa fragilité et à sa force. Elle est une activité anthropologique par excellence car elle mobilise en permanence le souci pour l'homme de comprendre, de saisir sa place dans le tissus du monde, de s'interroger sur ce qui fonde le lien aux autres »[9]. C'est à ce type d'expérience que nous invite les performances d'Hamish Fulton, une pensée reliée au corps et au monde par le geste de la marche qui déplace et interroge. Rejoignant ainsi d'autres grands marcheurs qui avaient eu cette intuition, tel Nietzsche : « Il est bon d'énoncer aussitôt une chose deux fois et de la doter ainsi d'un pied droit et d'un pied gauche. Sans doute, la vérité peut se tenir debout sur une jambe ; mais avec deux, elle marchera et fera son chemin » (Humain trop humain).

FRANÇOIS IDE
Professeur de philosophie

http://www.hamish-fulton.com - http://www.artconnexion.org
http://www.francoiside.com - http://francoiside.over-blog.com

_**1** *Connexions*, rencontres avec des artistes contemporains, atelier d'écriture philosophique, atelier déplacé, dans le cadre d'un partenariat culturel artconnexion / Lycée Beaupré d'Haubourdin, éd. artconnexion, 2010. Voir également *Only connect, artconnexion (10 ans d'art contemporain)*, isthme éditions, 2005. | Connexions, encounters with contemporary artists, a workshop on philosophical expression and a mobile workshop, both part of the cultural partnership between artconnexion and the Lycée Beaupré d'Haubourdin, published by artconnexion, 2010. See also: Only connect, artconnexion (10 years of contemporary art), isthme éditions, 2005.

_**2** Cf. la distinction classique opérée par Kant entre jugement déterminant et jugement réfléchissant in *Critique de la faculté de juger*, Vrin.| Cf. the classic distinction used by Kant between determining judgment and reflecting judgment in *Critique of Judgement*, Oxford University Press, 1978.

_**3** Dans le cadre du projet européen face2face | As part of the European project face2face (cf. www.artconnexion.org and www.turnercontemporary.org).

_**4** On pourra se reporter aux analyses menées dans les ouvrages suivants : Dominique Baqué, *Histoire d'ailleurs, Artistes et penseurs de l'itinérance*, Ed. du regard, 2006 ; Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002 ; Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud, 2001. Ainsi que le catalogue *Les figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs* (cat.) Antibes, musée Picasso, 2001. | The analyses in the following works can also be referred to: Dominique Baqué, *Histoire d'ailleurs, Artistes et Penseurs de l'Itinérance*, Editions du Regard, 2006; Thierry Davila, Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle, Regard, Paris, 2002; Gilles A. Tiberghien, Nature, Art, Paysage, Actes Sud, Arles, 2001; and the catalogue *Les figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs*, Musée Picasso, Antibes, 2001.

_**5** On peut écouter l'interview d'H. Fulton sur le site le la Triennale | H. Fulton's interview can be heard on the Triennial's site (www.folkestonetriennial.org).

_**6** Sur cette question de l'espace vécu comme espace à habiter, voir notamment le livre de Jean Marc Besse, *Le goût du monde (exercices de paysage)*, Actes Sud / ENSP, 2009. Ainsi que les auteurs cités dans la note n°1. Concerning the issue of space experienced as space to be lived in, see, notably Jean Marc Besse's book, *Le goût du monde (exercices de paysage)*, Actes Sud / ENSP, 2009; as well as the authors cited in footnote 1.

_**7** Georges Canguilhem, *Études d'histoires et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1970.

_**8** Meyer Schapiro, *Worldview in Painting, Art and Society*, Selected Papers, New York, Braziller, 1999.

_**9** David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.

_**10** Freely translated here from a French translation.

Hamish Fulton, *Shore-Line, A slow Walk Facing The Sea*
Triennale de Folkstone, 2 juillet 2011.
http://www.hamish-fulton.com

PAR/BY **CAROLE FIVES**

CHARLOTTE BEAUDRY

Skin Deep

Charlotte Beaudry is not yet very well known in France, but work has recently received a lot of exposure, with a retrospective at the Wiels contemporary art centre in Brussels, an exhibition at the Brussels gallery aliceday, and a group exhibition in the Palais d'Iéna in Paris entitled *Pearls of the North*, alongside Marcel Broodthaers and other artists from Luxemburg, Belgium and the Netherlands. Charlotte Beaudry also exhibited in Brussels at the Établissements d'En Face Project with the artists' collective The After Lucy Experiment composed of seven women: "We organised a residency during the summer of 2010, in order to establish the foundations for various projects which we subsequently developed over the following year. This exhibition, together with a book, assessed our joint work." (C.B)

The project Charlotte Beaudry presented at aliceday was radically different from that at the Wiels which had focused on the troubled femininity of teenagers. Entitled Skin Deep, the aliceday exhibition presented largescale oil paintings on paper with subjects that were difficult to identify yet nonetheless familiar. They were, in fact, children's masks shown from the inside: owls, foxes and strange animals with gauged out eyes. The origin of this work is found in "that fascinating optical phenomenon whereby the curved inner face of a mask is suddenly perceived by the brain as a volume" (C.B.). To paint "the inside of these masks", the artist subjected them to being crushed, transforming them into two-dimensional objects, as shown in a video that acts as a link between the exhibition's two galleries. "I used the video to be able to move from the mask as an object to the painting. It's the inside of the mask that is filmed, crushed in slow motion. I wanted to

CHARLOTTE BAUDRY

Skin Deep

Encore peu connue en France, l'œuvre de Charlotte Beaudry bénéficie pourtant d'une forte actualité : une rétrospective au Wiels de Bruxelles, une exposition à sa galerie, aliceday, et enfin une exposition collective au Palais d'Iéna à Paris intitulée *Pearls of the North*, aux côtés de Marcel Broodthaers et d'autres artistes luxembourgeois, belges, néerlandais… Charlotte Beaudry expose également à Bruxelles aux Établissements d'en face project avec le collectif d'artistes The After Lucy Experiment composé de sept filles : « Nous avons organisé une résidence en été 2010 pour jeter les bases de différents projets, développés ensuite pendant un an. Cette exposition, accompagnée d'un livre, fait le point sur notre travail commun » (C.B).

Chez aliceday, Charlotte Beaudry présente un projet radicalement différent de celui exposé au Wiels, centré sur la féminité trouble de l'adolescence. Intitulée, *Skin Deep* (À fleur de peau), l'exposition à la galerie aliceday montre de grandes huiles sur papier, aux sujets difficilement identifiables mais pourtant familiers. Il s'agit en fait de masques pour enfants montrés sur l'envers : hiboux, renards, animaux étranges aux yeux troués. L'origine de ce travail est à trouver dans « ce phénomène optique fascinant où la face intérieure et incurvée d'un masque est soudain perçue par le cerveau comme un volume » (C.B.). Pour peindre « l'intérieur de ces masques » la plasticienne leur a fait subir un écrasement, un passage à la bi-dimensionnalité, comme le montre une vidéo qui fait le lien entre les deux salles d'exposition. « *J'ai utilisé la vidéo pour pouvoir passer de l'objet masque à la peinture. C'est l'intérieur d'un masque qui est filmé, écrasé au ralenti. J'avais envie de compresser une image en trois dimensions*



Charlotte Beaudry, vue de l'exposition Skin deep, aliceday, 2011.

compress a three-dimensional image in order for it to become a flat image once again." The masks are turned over and crushed, as if to reveal the flipside of the decor, like a painting, a surface that is both flat and deep, both skin and canvas.

"On the whole, my subjects play a fairly powerful role in my work; they are not just pretexts, but have meaning. But painting remains vital to my work." Painting that is magnificently free and skilful.

In the second gallery, a gleaming chocolate cake is finally seen to be the mask of a fox, seen from the side. Further on, motorbike helmets depicted in isolation on a white background devoid of context embody both protection and danger, giving the exhibition a pop dimension. "With all these pictures, I sought the same sense of surprise as with the masks – that moment when the spectator comprehends that what is painted is the form's interior. My work often contains this theme of "getting inside things", notably through the use of cabins and shelters as a motif. For me, these masks are also places to shelter behind."

pour qu'elle redevienne une image plane ». Les masques sont retournés, écrasés, comme pour révéler l'envers du décor : la peinture, surface à la fois plane et profonde, à la fois peau et toile.

« *En général, les sujets prennent une place assez percutante dans mon travail, ils ne sont pas juste des prétextes, ils ont un sens. Mais la peinture reste toujours l'essentiel* ». Une peinture magistralement libre, maitrisée.

Dans la seconde salle, un rutilant cake au chocolat se révèle finalement être un masque de renard, vu de côté. Plus loin, des casques intégraux de motard, toujours sur fond blanc, suspendus, décontextualisés, incarnent protection et danger et donnent un côté pop à l'exposition. « *Pour toutes ces toiles, je recherchais le même étonnement éprouvé qu'avec les masques, au moment où le spectateur comprend que ce qui est peint, c'est bien l'intérieur de la forme. Dans mon travail, il y a souvent ce thème de* « rentrer à l'intérieur », *notamment le motif des cabanes ou des abris. Ces masques aussi, je les vois comme des endroits où se réfugier…* ».

CHARLOTTE BEAUDRY'S ABC

Carole Fives: A for aliceday, the Belgian gallery that represents your work. Can you tell us a about the start of this collaboration?
Charlotte Beaudry: Véronique de Bellefroid and Bernard Prévot were interested by my work, and came to visit me in Huy (between Liège and Namur) where I had a studio at the time. Since then, I've moved to Brussels.

CF: B for Brussels. Do you think that Belgium and Brussels are more open to painting than France?
CB: Belgium has a long pictorial tradition, particularly influenced by Flemish painting, but France also has a very rich history of painting. The contemporary art scene, as far as painting is concerned, is possibly less predictable in Brussels.

CF: C for 'corps' (body). When you paint bodies, they are often women in stretched out poses, on the ground or falling, with their faces buried in flat surfaces, in contrast to the swanky, energetic bodies found in advertising. Does your work have a political meaning?
CB: I traced the development of a teenager over a four-year period, making paintings and drawings of her that constituted a "choreographic repertoire" within the pictorial space. My impression of her is one of boundless energy: she bursts onto the picture surface, often hidden behind her hair, allowing us to focus on movement rather than facial expression. Men's vision of femininity, which often predominates in the world of media, is simplistic and stereotyped. In my own way, I seek to add nuance precisely where mass-media persists in simplification.

CF: D for drawing. Are you primarily a draughtsman or a painter?
CB: I'm more of a painter than a draughtsman. On the whole, I make up for my drawing by painting.

CF: E for emotion. What emotions do you wish to portray or arouse within the spectator?
CB: With the masks that I exhibit, I seek to provoke surprise. The brain constantly seeks to put images back into place. Could it be a face or something looking at you?

CF: F for 'formation' (training). You began training at the Beaux-Arts in Brussels, and then stopped mid-course; do you think it is possible to learn to paint?
CB: Yes, one learns over time. I stopped my studies because I was restless and found I could no longer tolerate being made to do things. But I copy the Old Masters a lot, especially with regard to learning to use colour.

CF: G for gesture. Your painting bears the trace of each



Charlotte Beaudry, vue de l'exposition Skin deep, aliceday, 2011.

L'ABÉCÉDAIRE DE CHARLOTTE BEAUDRY

Carole Fives : *A comme aliceday, votre galerie en Belgique. Pouvez-vous nous parler des débuts de votre collaboration ?*
Charlotte beaudry : Intéressés par mon travail, Véronique de Bellefroid et Bernard Prévot m'ont rendu visite à Huy (entre Liège et Namur) où se trouvait mon atelier à l'époque. Depuis, je suis venue m'installer à Bruxelles.

C. F. : *B Comme Bruxelles. Pensez-vous que la Belgique et Bruxelles soient plus ouvertes à la peinture que la France ?*
C. B. : La Belgique possède une longue tradition picturale, marquée notamment par la peinture flamande, mais la France possède elle-même une très riche histoire de la peinture. Dans ce domaine, la scène de l'art contemporain est peut-être moins prévisible à Bruxelles.



gesture while producing highly-finished, very clean images. Do you tend to favour the finished work above the process of fabrication?
CB: I do not especially seek to let the trace of my gestures show in a spectacular manner, but rather to impart images with my own particular vocabulary, which happens to be that of a painter. Allowing these gestures to remain apparent is not an end in itself. I am not particularly interested in "showing how I paint or that I know how to paint". Having said that, the nature of painting, whether one likes it or not, is the trace that each gesture leaves behind it.

CF: H for humour. Can one talk of humour in your work?
CB: Of derision, certainly. Especially in the intended distortion of large formats: bags enlarged to the point of becoming vulvae, giant underpants that give away more than they conceal…

C. F. : *C comme corps. Quand vous peignez le corps, ce sont souvent des femmes dans des poses exténuées, à terre, tombant, des visages enfoncés dans des surfaces planes, à l'opposé des corps triomphants et dynamiques de la publicité. Y a-t-il un sens politique à votre travail ?*
C. B. : J'ai suivi l'évolution d'une adolescente pendant 4 ans. En la peignant et en la dessinant, j'ai pu développer un « répertoire chorégraphique » en relation avec l'espace pictural. J'ai plutôt l'impression qu'elle déborde d'énergie : elle explose dans la surface, elle est souvent dissimulée derrière ses cheveux pour privilégier le mouvement plutôt que l'expression d'un visage. La vision masculine de la féminité, souvent prédominante dans le monde de la communication, est réductrice et stéréotypée. À mon niveau, je cherche à apporter les nuances là où les médias de masse s'obstinent à simplifier.

C. F. : *D comme dessin. Êtes-vous d'abord dessinatrice ou d'abord peintre ?*
C. B. : Je suis plus peintre que dessinatrice. En général, je rattrape mes dessins grâce à la peinture.

C. F. : *E comme émotions. Quelles émotions souhaitez-vous peindre ou susciter chez le spectateur ?*
C. B. : Avec les masques que j'expose, j'aimerais provoquer un étonnement. Le cerveau essaie toujours de remettre les images à l'endroit. Est-ce que ce n'est pas plutôt un visage ou quelque chose qui vous regarde ?

C. F. : *F comme formation. Vous avez suivi puis interrompu votre formation aux Beaux-arts, pensez-vous que l'on puisse apprendre à peindre ?*
C. B. : Oui, c'est avec le temps qu'on apprend. J'ai arrêté mes études parce que je n'arrivais pas à tenir en place et que tout ce qu'on m'imposait m'était insupportable. Mais j'ai beaucoup copié les peintres anciens, notamment pour apprendre à traiter la couleur.

C. F. : *G comme geste. Il y a dans votre peinture à la fois une présence du geste et des images très finies, très propres ; votre travail tend-il à faire disparaître le « faire » pour l'œuvre finie ?*
C. B. : Je ne cherche pas particulièrement à mettre ce geste en scène de manière spectaculaire, mais plutôt à faire partager des images avec mon vocabulaire, qui est de fait celui d'un peintre. Faire apparaître le geste dans la peinture n'est pas une fin en soi. Montrer qu'on « fait de la peinture et qu'on sait peindre » ne m'intéresse pas, *a priori*. Ceci étant, la nature de la peinture est, qu'on le veuille ou non, la trace d'un geste.

C. F. : *H comme humour. Peut-on parler d'humour dans votre travail ?*
C. B. : De dérision, certainement. Notamment dans la distor-

CF: I for Iéna. You exhibited at the Palais d'Iéna in Paris alongside other Northern European artists. Can you tell me about this exhibition?
CB: I endeavoured to make a very wide choice, representative of my work.

CF: J for 'jeu' (game). Is painting a way for you to play and surprise the spectator?
CB: It's more a question of that crucial moment when my work leaves the studio to be exhibited. I try to react from one exhibition to another, to build upon things and create surprise, and above all, to avoid falling into a form of procedure.

CF: K for Kant. While art is a finality without end, do you allow yourself to be surprised by your own work?
CB: I progress through trial and error, my path is intuitive. I also frequently work in response to my previous painting. Surprise occurs as often as the fear of failing.

CF: L for light. You work from photos; what role does light play? Is it digital lighting?
CB: I frequently ask myself that question. The effect of light reveals reality, but I do not necessarily exploit its powers of suggestion. Instead, I try to neutralise it in order to depict my subject more objectively.

CF: M for mask. Is painting a mask?
CB: Wearing a mask does not necessarily mean hiding; it also enables one to reveal oneself. Painting is a means of revealing reality, of choosing signs. I depict a mask as I would a body, a flower or an insect, in order to draw something else out of it, like an organ.

CF: N for nothing. *Nothing, nada, next question?*

CF: O for 'œuvre' (work of art). Are there some works that you would never sell?
CB: I don't have a problem separating myself from things, I don't get attached to objects. In the aliceday exhibition there was a small painting of a hand with ten fingers that I had thought of keeping for myself. But as this picture added something special to the exhibition's hanging, I didn't hesitate to exhibit it.

CF: P for pleasure. Is painting still an interesting medium?
CB: Yes, because you have to keep reinventing painting, and I think that challenge will continue for a long time.

CF: Q for quest. What do you look for when painting?
CB: I paint in a compulsive fashion, it's a necessity for me, but I'm not seeking anything in particular, and I certainly hope I never find anything. It's a pragmatic journey, with no real beginning or end.

sion provoquée par les grands formats : les sacs agrandis à outrance deviennent des vulves, les slips géants qui montrent plus que ce qu'ils veulent bien cacher...

C. F. : *I comme Iéna. Vous exposez au Palais d'Iéna à Paris aux côtés d'autres peintres du Nord de l'Europe. Pouvez-vous me parler de cette exposition ?*
C. B. : J'ai essayé de faire un choix très large, représentatif de mon travail.

C. F. : *J comme jeu. La peinture est-elle pour vous une manière de jouer, de surprendre le spectateur ?*
C. B. : Il s'agit plutôt du moment crucial où mon travail sort de l'atelier pour être présenté. J'essaie toujours de réagir d'une exposition à l'autre, de construire ou d'étonner et surtout de ne pas tomber dans une forme de procédé.

C. F. : *K comme Kant. Si l'art est une finalité sans fin, vous laissez-vous surprendre par votre travail ?*
C. B. : J'avance par tâtonnement, mon cheminement est intuitif. Je travaille aussi fréquemment en réaction à ma peinture précédente. La surprise est aussi fréquente que la crainte d'échouer.

C. F. : *L comme lumière. Vous travaillez à partir de photos ; quel rôle joue la lumière ? S'agit-il d'une lumière numérique ?*
C. B. : Je me pose souvent la question. La lumière agit pour révéler la réalité, mais je n'utilise pas forcément sa puissance de suggestion. J'essaie plutôt de la neutraliser pour objectiver mon sujet.

C. F. : *M comme masque. La peinture est-elle un masque ?*
C. B. : Porter un masque ne veut pas nécessairement dire se cacher : c'est aussi un moyen qui permet de se révéler. La peinture est un moyen de révéler la réalité, de choisir des signes. Je traite un masque comme je traiterais un corps, une fleur ou un insecte, pour qu'il en ressorte autre chose, comme un organe.

C. F. : *N comme néant.* Nothing nada, next question ?

C. F. : *O comme œuvre. Y a-t-il des œuvres que vous ne vendrez jamais ?*
C. B. : Je n'ai pas trop de problèmes pour me séparer des choses, je ne m'attache pas aux objets. Dans l'exposition chez aliceday, il y a une petite toile qui représente une main à 10 doigts que je comptais garder pour moi. Mais comme cette toile apportait quelque chose à l'accrochage, je n'ai pas hésité à l'exposer.

C. F. : *P comme plaisir. La peinture est-elle encore un médium attractif ?*
C. B. : Oui, justement, il faut sans cesse réinventer la peinture, et je crois que cet enjeu peut encore durer longtemps.



Charlotte Beaudry, Sans titre, huile sur toile, 40 x 50 cm, 2011.
© Gilles Rentiers, courtesy aliceday Bruxelles

CF: R for resources. How do you manage to constantly renew your subject-matter and find new ideas? Are there times when you lack inspiration?
CB: I certainly have periods when I feel discouraged or lack motivation. But I am rarely lacking ideas or subjects, because I tend to work on several projects at the same time. My work is built up bit by bit, often in reaction to what I am doing at that moment, through contrast or paradox. Each painting gives me another idea.

CF: S for subject. Is the subject a pretext or a problem for you?
CB: There is a particular moment, difficult to grasp, when the subject is both a pretext and a problem. It is precisely this moment that interests me, but I'm incapable of describing the conditions necessary for this balance to exist. I discover as I create, then I take stock: shall I keep it or chuck it?

CF: T for Tuymans. I find a certain similarity between your work and that of Luc Tuymans: figurative painting, smooth finish, absence of background, everyday objects as subjects, a way of depicting bodies... Do you admire his work? Would you say that your were both emblematic figures of a young Belgian painting movement? And how would you define this movement?
CB: I admire Luc Tuymans, especially for the questions his work raises, with regard to representation. I am impressed by his erudition and the way in which he places the act of painting within a wide perspective, a conceptual strategy that includes political questions and controversial issues. Luc Tuymans is also a brilliant figure, a dominant male. Some aspects of his painting frighten me, however, for example when his argument takes precedence over the actual painting, the coldness of his approach, its frozen aspect... I don't think that painting in Belgium can be seen as a homogenous

C. F. : *Q comme quête. Que cherchez-vous en peignant ?*
C. B. : Je peins de manière compulsive, c'est un acte nécessaire, mais je ne cherche rien en particulier et j'espère surtout ne rien trouver. C'est un cheminement pragmatique, sans réel début ni fin.

C. F. : *R comme ressources. Comment faites-vous pour renouveler vos sujets, trouver de nouvelles idées ; connaissez-vous des moments de panne ?*
C. B. : Il y a certaines phases de découragement ou de manque de motivation. Mais je suis rarement en manque d'idées ou de sujets, car je travaille en général sur plusieurs projets en même temps. Mon travail se construit petit à petit, souvent en réaction à ce que je suis en train de faire, par contraste ou paradoxe. Chaque peinture me donne une autre idée.

C. F. : *S comme sujet. Le sujet est-il prétexte ou problème ?*
C. B. : Il existe un moment, difficile à saisir, où le sujet est à la fois un prétexte et un problème. C'est précisément ce moment qui m'intéresse, mais je suis incapable de décrire les conditions requises pour que cet équilibre existe. Je découvre en faisant, puis je fais un bilan : je garde ou je jette ?

C. F. : *T comme Tuymans. Je perçois une certaine proximité entre le travail de Luc Tuymans et le vôtre : peinture figurative, lisse, absence de fond, objets du quotidien comme sujets, traitement du corps… Êtes-vous admirative de son œuvre ? Y a-t-il une jeune peinture belge dont vous seriez les deux figures emblématiques ? Comment définiriez-vous cette peinture ?*
C. B. : J'apprécie Luc Tuymans, notamment pour les questions posées par sa peinture, du point de vue de la représentation, de la figuration. Je suis aussi impressionnée par son érudition et sa manière d'inscrire son acte de peindre dans une perspective large, une stratégie conceptuelle, incluant des questions politiques ou des sujets de controverse. Luc Tuymans est aussi une personnalité brillante, un mâle dominant. Certains aspects de sa peinture m'effraient toutefois, par exemple lorsque sa dialectique prend le pas sur la peinture elle-même, la froideur de son traitement, son aspect figé… Je ne pense pas que la peinture en Belgique soit envisageable comme un ensemble homogène, ce qui en constitue certainement la richesse. À part le fait d'être belges, je ne perçois pas de lien clair ou de tendance commune entre Walter Swennen, Robert Devriendt, Jean-Luc Moerman, Marcel Berlanger ou Michaël Borremans. Peut-être entre Luc Tuymans et Koen van den Broek.

C. F. : *U comme uchronie. Vos sujets souvent n'ont pas de fond, de contexte ; refusez-vous la narration ?*
C. B. : Oui, j'essaie délibérément de l'éviter. J'aime l'idée qu'un tableau puisse déclencher l'imagination, comme un point de départ plutôt qu'un point d'arrivée.

entity, something that almost certainly accounts for its richness. Apart from being Belgian, I cannot see a clear link or common current between Walter Swennen, Robert Devriendt, Jean-Luc Moerman, Marcel Berlanger or Michaël Borremans. Maybe between Luc Tuymans and Koen van den Broek.

CF: U for uchronia. Your subjects often have no background or context; do you refuse the notion of narration?
CB: Yes, I deliberatly try to avoid it. I like the idea that a picture can spark the imagination, as a starting point rather than an end point.

CF: V for videos. You also make videos. How does that influence your work as a painter?
CB: The video shown at aliceday is an extension of the exhibition's subject. It shows a mask seen from the inside, a hollow figure that is confusingly seen as a volume. As it is slowly crushed and then compressed, the mask reveals the reversibility of our perception. The video entitled Mademoiselle Nineteen was also part of a group of paintings on the subject of teenagers. It's like a counterpoint to my work as a painter.

CF: W for Wiels. Can you briefly tell us about your retrospective at the Wiels?
CB: It was indeed a retrospective of my recent work, based around the major axes of my artistic practice since 2004: the malaise of teenagers, self-assertion, self-effacement, sexuality and exaggeratedly large objects (girls' bags half open, outsize boys' underpants). I called this exhibition Get Drunk to suggest an unhindered, uncomplicated approach to the subject.

CF: X for "are there any subjects that are taboo in painting?"
CB: The contemporary art scene is by nature a forum open to debate. Certain images, either deliberately or not, may be polemical or incite controversy. I'm thinking of images by Larry Clark or of the highly caustic tone of some of Sarah Lucas' work.

CF: Y for "y a-t-il" (is there) a question you would like to be asked more often?
CB: No, not particularly; I dread interviews!

CF: Z for zoom. You often zoom in on your subjects, sometimes like fashion photos. Are you influenced by them or are your images their antithesis?
CB: I seek above all to bring my images to life within a context of media hype. Female identity, as represented by the media, is used to seduce and encourage consumerism. Painting enables a more private encounter between the spectator and a depiction of the reality that allows me to approach things with greater subtlety. That's what interests me. ■

C. F. : *V comme vidéos. Vous êtes aussi vidéaste. Comment cela influence-t-il votre travail de peintre ?*
C. B. : La vidéo montrée chez aliceday est un développement du sujet de l'exposition. Il s'agit d'un masque vu de l'intérieur, une figure en creux, pourtant confusément perçue comme un volume. Lentement écrasé puis compressé, le masque révèle la réversibilité de notre perception. La vidéo *Mademoiselle Nineteen* faisait également partie d'un ensemble de peintures sur le thème de l'adolescence. Il s'agit plutôt d'une sorte de contre-point à mon travail de peintre.

C. F. : *W comme Wiels. Pouvez-nous nous parler en quelques mots de la rétrospective que vous a consacré le Wiels ?*
C. B. : Il s'agit en effet d'une rétrospective de mon travail récent, autour des grands axes qui ont structuré ma pratique depuis 2004 : le trouble de l'adolescence, l'affirmation de soi, l'effacement, la sexualité ou encore des objets agrandis à outrance (sacs de filles entre-ouverts, slips de garçon géants). J'ai titré cette exposition *Get Drunk* afin de suggérer d'en aborder le contenu d'une façon décomplexée, sans prise de tête.

C. F. : *X comme « y a-t-il encore des sujets tabous en peinture ? »*
C. B. : La scène de l'art contemporain est par nature un lieu ouvert au débat. Certaines images peuvent, délibérément ou non, revêtir un caractère polémique ou provoquer la controverse. Je pense aux images de Larry Clark ou au ton très corrosif de certaines œuvres de Sarah Lucas.

C. F. : *Y comme « y a-t-il une question que vous aimeriez que l'on vous pose plus souvent ? »*
C. B. : Non, pas particulièrement ; je redoute les interviews !

C. F. : *Z comme zooms. Vos cadrages sont souvent serrés sur vos sujets, certains font penser à des cadrages de photos de mode. Est-ce une influence ou faites-vous des anti-images de mode ?*
C. B. : Je cherche avant tout à faire exister mes images dans un contexte ambiant de surenchère médiatique. Telle qu'elle est représentée dans les médias, l'identité féminine est utilisée pour séduire, pour déclencher l'acte de consommation. La peinture permet de concevoir une rencontre plus intime entre le spectateur et une représentation de la réalité. Cette situation particulière me permet d'aborder les choses avec plus de nuances. C'est ce qui m'intéresse.

CAROLE FIVES
Ecrivain, plasticienne

Charlotte Beaudry, *Skin Deep*
aliceday, Bruxelles, du 10 septembre au 22 octobre 2011.
http://www.aliceday.be
http://www.charlottebeaudry.net

PAR/BY **DOROTHÉE DUVIVIER**

FRANCOIS MARTIG

Zones of Freedom

François Martig trained as a documentary photographer and sound forms an important element of his work. His installations, which are often minimal, sometimes take the form of a performance, questioning landscapes that are changing (and those who inhabit them) present within the urban network. By introducing and reviewing these landscapes that are restrained and subdued by political and economic powers, François Martig revives places of freedom.

In 2009, at the Plate-Forme in Dunkerque, as part of *Watch This Space #5*, François Martig established his Hôtel Robinson near Loon-Plage, an island connected to the mainland in the 11th century. This beach, also known as the "jungle", is the zone of migrants, mainly Iraqis and Afghans, hoping to enter England clandestinely. The camps, which are located just opposite the terminal for ferries to England, are regularly dismantled by the region's authorities, leading to blind repression, expulsion and repeated infringement of Human Rights. The installation at the Plate-Forme is composed of five makeshift shelters of tarpaulin and wooden pallets, on which dynamo radios broadcast interviews with a member of the Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié des peuples (MRAP, 'movement against racism and for the friendship of peoples'), two members of SALAM, an association that helps migrants and countries in difficulty, and a street social worker, as well as an informal discussion in the kitchen on the subject of population movement within the camp. The noise of a ferry is blasted at top volume aross the room, interfering with these five documentaries.

For *La nature mise en boîte* (boxed nature), a sound installation presented at the 2011 Festival Citysonic[1] in Mons, the artist used a juke box in place of a radio to broadcast field

FRANÇOIS MARTIG

Territoires de libertés

Artiste formé à la photographie documentaire, François Martig utilise le médium sonore comme élément principal de son travail artistique. Ses installations, souvent minimales, prennent parfois une forme performative et interrogent les paysages en mutation (et ceux qui les habitent) présents dans le maillage urbain. En présentant et ré-envisageant ces paysages contraints et soumis par les pouvoirs politiques et économiques, François Martig réactive des espaces de libertés.

Ainsi en 2009, à la Plate-Forme (Dunkerque), dans le cadre de *Watch This Space #5*, François Martig plante son Hôtel Robinson à proximité de Loon-Plage, île qui sera rattachée au continent au XIe siècle. Cette plage est la zone (aussi appelée « jungle ») des migrants, principalement irakiens et afghans, qui souhaitent passer clandestinement en Angleterre. Les camps, situés juste en face du terminal des ferrys à destination de l'Angleterre, sont régulièrement démantelés par les autorités régionales. Ces destructions sont synonymes de répressions aveugles, d'exclusions et d'atteintes répétées aux Droits de l'Homme. À la Plate-Forme, l'installation est composée de 5 abris de fortune faits de bâches et de palettes sur lesquelles des radios à dynamos diffusent des interviews réalisées avec un membre du Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié des peuples (MRAP), deux membres de l'association SALAM qui aide les migrants et les pays en difficulté, un éducateur de rue, ainsi qu'une discussion informelle dans la cuisine au sujet des mouvements de population au sein du camp. Parasitant ces 5 documentaires, un son de ferry à quai est diffusé à haut volume dans la salle.

Pour *La nature mise en boîte*, installation sonore présentée au Festival Citysonic[1] 2011 à Mons, ce n'est pas





François Martig, *Lorraine Cœur d'Acier* (LCA), installation au Parc du Haut Fourneau U4, Uckange, 2011.

recordings and interviews with a botanist, a biologist and a town-planner-cum-architect. While questioning our relationship to time, space and the natural and urban environment, he was particularly concerned here with wastelands, their biodiversity and their non-management which, in areas already in crisis, result in people moving out of cities leaving behind an ageing population.

In most of his projects, François Martig collaborates with scientists and seeks the help of experts. This relationship between art and science includes, in his work, a complex narrative element that requires the involvement of the spectator. He is interested in the history of landscapes beyond their immediate perception. In this respect, his work is based on a documentary approach that combines photographs, archive material, interviews and sounds, both natural and man-made, within a nature-urban context. The recording may be made, for example, on a slag heap, with the noise of a motorway or trains in the background, or in a port with the noise of moving metal rafts or icebreakers at work, mixed with acoustic and purely electronic elements. His use of sounds more usually connected with nature, like wind or rain, is often ironic, as in his installation entitled *La nature expliquée aux plantes* (Nature explained to Plants).

Stylistically, François Martig's installations have an immaterial, almost ephemeral dimension. Although he has undertaken large, permanent installations, he claims not to be interested in the notion of the white cube and the conditions of so-called traditional installations and hanging. He considers the challenges of every kind of exhibition space (abandoned sites, heritage sites, etc), making them his own and organising space-time within them, thereby confirming the intrinsic quality of his work. His installations question

une radio mais un juke-box que l'artiste utilise comme outil de diffusion de *fieldrecordings* et d'entretiens avec une botaniste, un biologiste et un architecte-urbaniste. Questionnant en même temps notre rapport au temps, à l'espace et à l'environnement naturel ou urbain, il s'intéresse ici aux friches, à la biodiversité qui les habite et à leur non-gestion qui, dans certains secteurs en crise, entraîne la désertion des villes et le vieillissement de la population.

Dans la plupart de ses projets, François Martig collabore avec des scientifiques et recherche l'aide d'experts. Cette relation entre art et science intègre, dans son œuvre, un élément narratif complexe qui demande un investissement de la part du spectateur. Il s'intéresse à l'histoire des paysages au-delà de leur perception immédiate. En ce sens, son travail dépend d'un système de documentation qui prend la forme d'une combinaison de photographies, d'archives, d'interviews et de sons naturels ou créés par l'homme mais toujours dans un contexte nature/urbain. Par exemple, la prise de sons peut provenir d'un terril (on entend alors des bruits d'autoroute ou de trains) ou d'un port (François Martig y enregistre les masses métalliques qui bougent ainsi que la glace fendue par les brise-glaces) et est mêlée à des éléments acoustiques et purement électroniques. Lorsqu'il utilise des sons naturels plus typés (bruits du vent ou de la pluie par exemple), c'est souvent dans un but ironique comme dans son installation *La nature expliquée aux plantes*.

Au niveau formel, ses installations prennent une dimension immatérielle voire éphémère. Même s'il a réalisé de grosses installations pérennes, François Martig affirme s'intéresser assez peu à la notion du *white cube* et aux conditions d'installation et d'accrochage dites traditionnelles. Il prend en compte les enjeux de chaque type de lieu d'exposition





our perception of the environment and its dynamic character as much as its place within the world of art.

His installation *Lorraine Cœur d'Acier* (LCA), named in reference to the eponymous free radio station founded in 1979 by the CGT (France's largest workers' union) in Longwy to fight off factory closures within the steel industry, was exhibited in the Parc du Haut Fourneau U4 in Uckange from June to September 2011, using a similar form. A glass cabin, an office and a broadcasting machine from the period recreated the original LCA studio. A loudspeaker on the cabin roof broadcast material from the LCA archives and a number of interviews with the radio's supporters of the time: steelworkers, demonstrators, sympathisers from the left and the right and inhabitants (LCA believed in solidarity; anybody could voice their opinion on the air, not just union members). This dialogue with the inhabitants and this work of imagination and interpretation required of the spectator is a truly political approach, inciting people to become involved in the space in which they live. François Martig's works play an important part in communities reappropriating the spaces in which they live and expressing their own, individual stories as well as their history.

This approach is found in *Zone Rouge*, an ongoing project that is a crossover between sound installation, radio and photographic documentary. It touches on man's transformation and reappropriation of the landscape, every detail of which expresses the relationship between the social, political, economic and cultural authorities. "Zone Rouge" was the name given to approximately 120,000 hectares of battlefield, after the First World War in France, transformed into zones deemed irretrievable thanks to the presence of thousands of bodies and millions of pieces of unexploded ammunition. Part of this vast forested area of French Meuse is due to be clas-

en se le réappropriant (sites désaffectés, patrimoniaux, etc.) et en organise l'espace-temps, y affirmant ainsi la qualité intrinsèque de son œuvre. Ses installations interrogent ainsi tout autant la perception de l'environnement, son caractère dynamique que son inscription dans le monde de l'art.

Au Parc du Haut Fourneau U4 à Uckange (juin - septembre 2011), son installation *Lorraine Cœur d'Acier* (LCA), en référence à la radio libre du même nom fondée en 1979 par la CGT de Longwy pour lutter contre les fermetures d'usines dans le milieu sidérurgique, relevait de la même forme. Une cabane à la surface vitrée, un bureau et un dispositif de diffusion d'époque reconstituent le studio originel de LCA. Via un haut-parleur disposé sur le toit sont diffusées des archives de LCA et plusieurs interviews d'anciens de la radio : sidérurgistes, militants, sympathisants de gauche comme de droite ou habitants (sur les ondes de cette radio libre et fondée sur la solidarité, la parole n'était pas réservée aux syndicats ; quiconque voulait intervenir le pouvait). Ce processus de dialogue avec les habitants et ce travail d'imagination et d'interprétation demandé au spectateur est une réelle démarche politique, incitant les gens à s'investir dans l'espace où ils vivent. Les œuvres de François Martig jouent ainsi un rôle clé dans la réappropriation par les communautés de leur espace et dans l'expression de leurs histoires comme de leur Histoire.

On retrouve cette démarche dans *Zone Rouge*. Entre installation sonore, documentaire radio et photographique, ce projet en cours aborde les transformations et réappropriations du paysage par l'homme et dont chaque détail exprime les relations entre les pouvoirs sociaux, politiques, économiques et culturels. Le nom « Zone Rouge » est donné après la guerre 1914-1918 en France à environ 120 000 ha

François Martig, *Zone Rouge*,
dans le cadre de *Watch This Space #5*
Biennale jeune création du réseau 50° nord
3 octobre 2009 - 30 janvier 2010



François Martig, *La nature expliquée aux plantes*, Biennale d'art contemporain du canton de Senones, Moussey, 2009.

sified as a remembrance zone in the near future. The French State and the Meuse department are still conferring on the matter.

While awaiting the outcome, and in order to avoid this potentially dangerous area falling into the hands of farmers, the ONF (the national forestry office) has been planting it for the past 30 years with indigenous species and Austrian black pine, sold for firewood and thus providing a revenue for the department. As part of the "Vent des Forêts" (forest wind) festival in 2009, François Martig devised a 'sound presentation' comprised of interviews and recordings made in the Meuse and broadcast through a Hertzian system. He will also soon be presenting an installation composed of piles of wood originating from the Meuse area at the Künstlerhaus Bethanien in Berlin, where he lives at present.

François Martig frequently touches upon current topics (the demise of the steel industry, industrial lobbying, clandestine immigration, individual liberties, etc) in an ironical but extremely humane manner, venturing way beyond artistic circles, and enjoying transgressing certain laws.[2] Acting within the public domain and using his artistic status to provoke greater social awareness and sense of responsibility, his work is primarily concerned with communities. The zones of freedom that François Martig interrogates bear the traces of conflicts that continue to inspire him and push him to use art as a means of action. ■

_**1** Festival international créé en 2003 par la ville de Mons et le centre interdisciplinaire des cultures électroniques et sonores Transcultures – http://www.citysonic.be | An international festival created in 2003 by the city of Mons and Transcultures, an interdisciplinary centre for electronic and sound cultures – http://www.citysonic.be

_**2** Pour son projet *Aux 4 vents*, François Martig diffuse des semences de variétés anciennes, interdites à la vente et considérées illégales car non inscrites au Catalogue Officiel, via le vol de pigeons voyageurs, le lâcher de ballons ou encore la distribution de graines sur des marchés locaux. For his project *Aux 4 vents* (on the four winds), François Martig distributed a number of old varieties of seeds (ones banned from sale and considered as illegal because not included in the Official Catalogue) via carrier-pigeons, balloon drops and hand-outs at local markets.

de champs de bataille transformés en zones irrécupérables dues à la présence de milliers de cadavres et de millions de munitions non explosées. Une partie de ce vaste territoire forestier de la Meuse française devrait prochainement être classée en zone mémorielle. L'État et le département meusien doivent encore en décider.

En attendant cette décision et afin de ne pas laisser cette zone considérée dangereuse aux agriculteurs, l'ONF (Office National des Forêts) y replante depuis 30 ans des essences naturelles et du pin noir d'Autriche dont la coupe constitue une rentrée financière pour le département via la vente de bois de chauffage. En 2009, François Martig avait réalisé, dans le cadre du festival « Le Vent des Forêts » une intervention sonore faite d'interviews et de prises de sons réalisées en Meuse et diffusée à travers un système hertzien. Prochainement, l'artiste présentera au KünstlerhausBethanien de Berlin, où il réside actuellement, une installation composée de stères de bois provenant de ce territoire.

C'est donc souvent avec ironie mais toujours de manière très humaine que François Martig aborde des sujets actuels (la fin de la sidérurgie, le lobbying industriel, l'immigration clandestine, les libertés individuelles, etc.), s'aventure bien au-delà du milieu artistique et s'amuse à transgresser certaines lois[2]. Agissant dans l'espace public et utilisant son statut d'artiste pour provoquer une plus grande conscience sociale et une responsabilisation, ses interventions questionnent avant tout les communautés. Les territoires de libertés qu'interroge François Martig portent des traces révélatrices de conflits qui continuent de l'inspirer et le poussent à utiliser l'art comme moyen d'action. ●

DOROTHÉE DUVIVIER
Attachée scientifique au B.P.S. 22 espace de création contemporaine, Charleroi

François Martig,
Hommage à Lorraine Cœur d'Acier (LCA)
Parc du haut fourneau U4, Uckange,
du 18 juin au 18 septembre 2011.



ÉTUDIANT/STUDENT
PAR/BY **MARLÈNE GRAIN**

COLLECTIVE EXHIBITION

SPREADING OUT *in situ* displays

The municipalities of Tourcoing and Roubaix invited Sans-Titre (nameless), a student association at Tourcoing's art school, to organise students and recent graduates to produce a project relating to the Journées du Patrimoine (heritage days) in September 2011. Fourteen young artists (Laurine Banchet, Julien Boucq, Marie Decarnin, Julia Dubois, Magalie Dumartin, Jin Cui Huang, Martial Laurent, Young Jae Lee, Sarah Mauriaucourt, Gilles Meillassoux, Mayushka Moldakraniava, Jean N'guyen, Akiko Okumura and Florent Varupenne) established a dialogue between the architectural heritage of these two cities and their own creations. They were given free rein to do as they wished within five chosen venues, none of which were originally intended for exhibiting art: the former Chamber of Commerce building, the terrace of the Hospice of Havré, the Town Hall and the Bourloire de la Concorde in Tourcoing, and one of the water reservoirs in Huchon, Roubaix. The challenge was for the artists to question these 'walls' to find a connection with their own artistic practices. Working *in situ* implies appropriating a place without stifling it, allowing a work and a place to cohabit on a par with one another so that the eye slips from old to new and back again, work and place discovering each other mutually.

These initiatives were brought together under the exhibition title *SPREADING OUT – déploiements in situ* (*in situ* displays). This title no doubt evokes the physical spreading out involved in occupying the sites, as well as 'spreading' in the sense of taking off or expanding, referring to the blossoming of Sans-Titre as a result of organising an exhibition

EXPOSITION COLLECTIVE

SPREADING OUT Déploiements *in situ*

À l'occasion des Journées du Patrimoine de septembre 2011, les municipalités de Tourcoing et de Roubaix ont sollicité l'association Sans-Titre des étudiants de l'École Supérieure d'Art de Tourcoing pour qu'elle réunisse des étudiants et de jeunes diplômés autour de cette manifestation. Ainsi quatorze jeunes artistes (Laurine Banchet, Julien Boucq, Marie Decarnin, Julia Dubois, Magalie Dumartin, Jin Cui Huang, Martial Laurent, Young Jae Lee, Sarah Mauriaucourt, Gilles Meillassoux, Mayushka Moldakraniava, Jean N'guyen, Akiko Okumura et Florent Varupenne) ont instauré un dialogue entre le patrimoine architectural des deux villes et leurs créations. Tous ont eu carte blanche pour prendre possession de cinq lieux *a priori* non dévolus à l'exposition d'œuvres d'art : l'ancienne Chambre de commerce, le patio de l'Hospice d'Havré, l'Hôtel de ville, la bourloire de la Concorde à Tourcoing et l'un des réservoirs d'eau du Huchon à Roubaix. Pour chaque artiste l'enjeu a été de questionner ces murs pour trouver un lien avec sa démarche. Agir *in situ* implique de s'approprier l'endroit sans l'étouffer, de faire cohabiter œuvre et lieu à forces égales pour que le regard puisse glisser de l'ancien au contemporain et vice versa, œuvre et lieu se révélant ainsi mutuellement.

Toutes ces interventions ont été réunies sous un unique titre d'exposition : *SPREADING OUT – déploiements in situ*. Cela évoque, certes, le déploiement physique lié à l'investissement des lieux, mais sans doute aussi le déploiement comme envol, prise d'envergure, en référence à l'essor de



Laurine Banchet et Julia Dubois, *Sans-titre*, performance. © Magalie Dumartin

of this scale. This event also enabled the association to publish its first catalogue, with critical essays and photographs providing the reader with the opportunity of seeing the works on display.

Each visual initiative illustrates the train of thought suggested to an artist by one of the different buildings. In seeking a way for the work to be in perfect harmony with the site, the artists ran the risk of straying from the point and forgetting their lines of enquiry. They all explored different avenues, focusing on the architecture and customs that regulate or used to regulate the life of each of these buildings.

Florent Varupenne invited strollers to discover a traditional game at Tourcoing's Bourloire de la Concorde (place for playing 'bourle', a game somewhere between 'pétanque' and curling). Her series of eight charcoal drawings, entitled

l'association induit par l'organisation d'une exposition d'une telle ampleur. Cet événement permet d'ailleurs à Sans-Titre de publier son tout premier catalogue dans lequel de nombreuses photographies s'insèrent en regard d'écrits critiques et offrent la possibilité au lecteur d'éprouver les pièces proposées.

Chaque intervention plastique rend bien compte des pistes de réflexion inspirées aux artistes par les différents bâtiments. Dans la recherche d'une proposition permettant de faire entrer en résonance l'œuvre avec le lieu, le risque planait de s'égarer et d'oublier leurs propres questionnements. Tous ont exploré des pistes variées, se concentrant sur l'architecture ou les habitudes rythmant ou ayant rythmé la vie des édifices choisis.

Florent Varupenne invite les promeneurs à redécou-

Florent Varupenne, *Que nul soit si hardi* (extraits), craie et fusain, 120 x 80 cm, 2011. © Florent Varupenne

Que nul soit si hardi ('May no-one be so bold', in reference to a decree made in Lille in 1382), reflected the spirit of the place by paying tribute to this long-standing tradition.[1] The artist had set herself the ambitious task of relating the history of the bourloire without bringing it to a standstill, as there are still quite a few places like it operating in and around Tourcoing. The precise, lively gestures of the players sketched by Florent Varupenne brought the room to life, leaving the visitor with a sense of sport and conviviality. The sober, realistic treatment of the figures enchanted newcomers while also moving regular customers. The drawings therefore seem to have succeeded in meeting the artist's challenge if make bourle better known to the general public. A dialogue between the spirit of the place and the drawings took hold, allowing the visitor to discover them simultaneously. Somewhat unexpectedly, Florent Varupenne's players were not portrayed alongside the bourle alley but rather in a room next to it which had no direct link to the game itself.

Not all the artists adopted a testimonial approach. Akiko Okumura's small figurines[2] were found on the terrace of the Havré Hospice. Okumura regularly gives vent to her imagination through these small, roughly glazed, naive ceramic sculptures. She allows objects, figures and animals to invade the space, at which point fragments of stories are born. Overwhelmed by the vastness of the place, the first thing the eye recognised was a seething mass of parasites on the ground and in every corner. On closer inspection, it appeared that an unknown civilisation had taken root on the terrace. Young girls were found sitting pensively, with airplanes flying overhead, or having a chat with a caterpillar, having fallen into a cake, while a man walked by with difficulty, weighed down by a heavy load, and cats laid into rubbish bags... These short sketches in stoneware vacillated between reality and an imaginary world, with the visitor free to choose which of these universes he wished to go along with. This invitation broke with day to day existence and transformed the place, letting the spectator transpose his own vision of it and feel that he was rediscovering the terrace, as Akiko Okumura had done before him. Each exhibition site presented the artist with new challenges; the layout of the works evolved, therefore, to calibrate different narratives that were both serious and poetic at one and the same time.

This modular vision of place was also central to Marie Decarnin's approach in her piece *Pratique indécise* (uncertain practice), an octagonal shaped doormat cut out of a larger one, created for the entrance hallway of Tourcoing's former Chamber of Commerce. Her installation echoed her investigation of the relationships between architecture and a building's function. Practical choices that govern the manner in which a place is occupied, in this instance for administrative purposes, undoubtedly succeed, at times, in denying aesthetic qualities. The sudden change that had occurred in this famil-

vrir un jeu traditionnel au sein de la bourloire de la Concorde de Tourcoing. Sa série de huit dessins au fusain[1], intitulée *Que nul soit si hardi* en référence à un arrêté lillois de 1382, reflète l'esprit du lieu en rendant hommage à la tradition qui l'a toujours bercé. L'artiste se fixe ainsi un objectif ambitieux : rendre compte de l'histoire de la bourloire sans la figer puisque de nombreuses pistes de jeu comme celle-ci demeurent en activité à Tourcoing et dans ses alentours. Les mouvements vifs et précis des joueurs esquissés par Florent Varupenne animent la pièce ; le sport et la convivialité imprègnent le visiteur. Le traitement sobre et réaliste des figures séduit les novices tout en touchant les habitués. Le défi semble relevé : ce folklore, dont les joueurs sont si fiers, se fait connaître du grand public grâce aux dessins. Un dialogue entre l'esprit du lieu et les dessins s'installe et en permet la découverte simultanée. Cependant, le visiteur s'étonne de ne pas trouver les joueurs de Florent Varupenne le long de la piste de jeu, et regrette de les voir installés dans une pièce adjacente dont la fonction ne coïncide pas directement avec l'activité représentée.

L'approche testimoniale n'a pas été retenue par tous les artistes. Les petites figurines[2] d'Akiko Okumura investissent, elles, le patio de l'Hospice d'Havré. L'artiste a pour habitude de révéler son imaginaire à travers ses petites sculptures de céramique aux formes naïves et à l'émaillage sommaire. Elle laisse objets, personnages et animaux envahir l'espace et c'est alors que naissent des fragments d'histoires. Perdu dans la grandeur du lieu, l'œil repère d'abord un grouillement de parasites au sol et dans les moindres recoins. En s'approchant, il découvre une civilisation ignorée venue s'établir dans le patio. Des jeunes filles sont tour à tour assises, pensives, survolées par des avions, en tête à tête avec une chenille, tombées dans un gâteau, tandis qu'un homme marche péniblement, une lourde charge sur le dos et que des chats attaquent des sacs poubelle… Ces saynètes en grès oscillent entre la réalité et un monde fabuleux, le visiteur restant libre de choisir l'univers qu'il désire y projeter. Cette invitation rompt avec le quotidien et transforme le lieu : le spectateur y transpose une vision personnelle et éprouve le sentiment de redécouvrir le patio, comme l'a d'ailleurs fait Akiko Okumura avant eux. Chaque lieu d'exposition la confronte à de nouveaux enjeux. La disposition des pièces évolue donc pour moduler différents récits à la fois graves et poétiques.

Cette vision modulable du lieu est aussi au centre de la réflexion de Marie Decarnin avec sa pièce *Pratique indécise*, conçue pour le hall de l'ancienne Chambre de commerce de Tourcoing : un simple octogone découpé dans un paillasson basique. Son installation se fait l'écho de questionnements sur les rapports entre l'architecture et la fonction d'un édifice. En effet, les choix pratiques qui président à l'appropriation du lieu, ici devenu administratif,



iar universe took the visitor by surprise when he found that the usual large, rectangular doormat was no longer there to welcome him. While the object that he was expecting was still physically present, he was amazed to discover that it was too narrow to wipe his feet on, and wondered what could be the cause of this discomfort. This novel viewpoint brought to light the room's extreme simplicity and the unusual mosaic that had previously been hidden by the larger doormat and which Marie Decarnin's octagon now showed to advantage. The choice of this relatively banal material illustrated the artist's desire not to distract from the elegance of such a sober decor, while the octagon matched the harmonious geometry of the place. This minimal, discreet yet intrusive form and the link between the formal qualities of the installation and the hallway sufficed to catch the visitor's attention and make him look at the space around him.

Two other artists also fixed their sights on this same building. Martial Laurent's painting entitled Le Grand Lustre[3] (the large chandelier) was displayed in the corridor leading to the council chamber on the first floor. It questioned the amassing and bringing together of the room's proliferation of objects and decorative elements, responsible for the overall impression of chaos in his painting. The room itself contained six videos by Gilles Meillassoux[4] that echoed the escalation hinted at in Martial Laurent's painting, with models of middle class interiors, mainly made of paper, filmed in static shot gradually being destroyed by fire, wind or water. These were accompanied by haunting music and dialogues taken from American B series, riddled with clichés and the inevitable dose of melodrama. Everything was falling apart here, at a relational as well as a material level. We were witnessing the end of a dream.

A similar sense of disillusionment was found at the water reservoir Huchon n°2 in Roubaix, the setting for a collaborative venture between four artists, Sarah Mauriaucourt[5], Julien Boucq[6], Marie Decarnin[7] and Young Jae Lee[8]. Viewed as a whole, their works formed a comprehensive approach combining videos and installations. The visitor found himself among what he imagined to be the aftermath of a party, with a tide of paper party decorations arranged in geometric patterns, abandoned majorette costumes, and a cloud of confetti flying around the pavement. Meanwhile, a man kept trying to puncture a balloon before it deflated of its own accord. Another man wore himself out endlessly climbing a staircase, repeating every time: "I hope he'll be alright". In the middle was a diving board suspended above a void. The sense of lost pleasure was striking for its ephemeral nature, and the imposing volumes of the reservoir underlined the sense of growing concern: the party was over, what was to be done? Should we put up with it, take action, fight? Jump? Decide. One of today's conceits seemed to be unfurling before our very eyes.

parviennent parfois à en nier les qualités esthétiques. L'immense paillasson rectangulaire habituel n'accueillant soudainement plus le promeneur, celui-ci se laisse surprendre par la modification de cet univers familier. Au moment de l'exposition, le visiteur dispose bien de l'objet qu'il attend, mais il s'étonne d'en rencontrer un trop étroit pour accueillir son pied, et s'interroge sur les raisons de cet inconfort. Ce nouveau regard révèle l'extrême simplicité de la salle : l'octogone de Marie Decarnin ne cache plus l'unique mosaïque ornant cet espace mais la met en évidence. Le choix d'un matériau peu noble témoigne d'une volonté de laisser apprécier la finesse de ce décor sobre, tandis que l'octogone s'accorde à la géométrie harmonieuse du lieu. Cette forme, à la fois minimale, discrète mais intrusive, suffit pour que le regard s'arrête et tourne dans l'espace, emmené par les échos formels établis entre l'installation et le hall.

Deux autres artistes posent leurs regards sur l'ancienne Chambre de commerce de Tourcoing. La toile intitulée *Le Grand Lustre*[3] de Martial Laurent se tient dans le couloir menant à la salle du Conseil située au premier étage. L'interrogation porte sur l'accumulation et la recombinaison d'objets et d'éléments décoratifs foisonnant dans cette salle, faisant ainsi régner une impression de désordre sur la toile. La salle abrite, elle, six vidéos de Gilles Meillassoux[4] qui répondent à la surenchère pointée dans la toile de Martial Laurent. Ces vidéos montrent des intérieurs de la classe moyenne réalisés en maquette, essentiellement en papier. Chaque film présente, en plan fixe, la destruction plus ou moins lente de l'une des reconstitutions causée par le feu, le vent ou l'eau. A cela s'ajoutent une musique lancinante et des dialogues extraits de séries B américaines, forcément clichés, nécessairement mélodramatiques. Tout s'écroule ici, le relationnel comme le matériel. Nous assistons à la fin d'un rêve.

Même désenchantement au réservoir d'eau du Huchon n°2 à Roubaix, théâtre d'une collaboration entre quatre artistes : Sarah Mauriaucourt[5], Julien Boucq[6], Marie Decarnin[7] et Young Jae Lee[8]. Toutes leurs pièces mises en regard forment un dispositif global associant vidéos et installations. Le visiteur croit découvrir les vestiges d'une soirée : une marée de cotillons géométriquement installés, des vêtements de majorette abandonnés, une nuée de confettis voletant sur un trottoir. En parallèle, un homme persiste à crever un ballon de baudruche avant que celui-ci ne se dégonfle de lui-même. Un autre s'épuise à monter et remonter un escalier répétant à chaque passage : « J'espère qu'il va s'en sortir ». Au centre, un plongeoir suspendu au dessus du vide. Le plaisir perdu frappe par son caractère éphémère, et les volumes imposants du réservoir renforcent l'inquiétude naissante : la fête est finie, alors que faut-il faire ? Subir, agir, se battre ? Sauter ? Décider. Sous nos yeux semble se déployer une vanité contemporaine.

The photographer Magalie Dumartin also found her way into a building that had had a change of function, but she tackled it from quite another angle. Far from wishing to bring Tourcoing's former swimming school to life again, she chose to maintain it beyond time and reality, within the realm of the timeless and the imaginary. The series of digital photographs, *Les Enfants de Neptune* (Neptune's children), exhibited in Tourcoing's Town Hall, illustrated the emptiness, silence and anguish hanging over this abandoned swimming pool. Various accumulated objects intensified the memory of the place by evoking its past activities. While the realistic images awakened memories for those visitors who had learnt to swim within those walls, their alarming nature cannot have left others indifferent. They did not, however, bring the swimming pool to life again. In fact the extremely stiff compositions of these images, bordering, at times, on the abstract, served to freeze the place yet further in an unknown state. It was not the swimming pool that we saw, but fragments of a reality that was surreptitiously distorted, out of sight.

Like Magalie Dumartin, the performers who simultaneously but independently occupied Tourcoing's Town Hall – plunged into darkness for the occasion – played with time. Everything seemed to have suddenly slowed down. Jean N'Guyen presented a video and sound installation, the result of his reflections on the town and of the relationships we maintain with it, while Mayushka Moldakraniava sung in her composite language invented as she made her way across Europe. Sarah Mauriaucourt, Jin Cui Huang and the duo Julia Dubois and Laurine Blanchet appeared on stage, in the guise of, respectively, a majorette keeping guard in front of the mayor's office, a digital choreography, and the almost imperceptible movement of two Siamese sisters within the Salle des Mariages. Graceful, poetic instances that erased the administrative atmosphere, clearing the way for the convivial ambiance of the festive exhibition SPREADING OUT - *in situ* displays. ■

La photographe Magalie Dumartin s'est également introduite dans un bâtiment ayant perdu sa fonction initiale, mais l'aborde à travers une toute autre problématique. Loin de vouloir redonner vie à l'ancienne école de natation de Tourcoing, elle préfère la maintenir hors du temps et du réel. La série de clichés numériques exposée dans l'Hôtel de ville de Tourcoing, Les Enfants de Neptune, témoigne du vide, du silence, de l'angoisse planant dans cette piscine désaffectée. Les objets accumulés concentrent la mémoire du lieu en évoquant les activités passées. Si les images réalistes ne manquent pas d'éveiller des souvenirs chez les visiteurs ayant appris à nager dans ces murs, leur caractère angoissant ne laisse pas les autres indifférents. Cependant, elle ne redonne pas vie à cette piscine. La composition très rigide de chaque image, parfois à la limite de l'abstraction, fige d'autant plus le lieu dans un état méconnu. Ce n'est pas la piscine qui nous est donnée à voir, mais des fragments d'une réalité qui s'est sournoisement distordue en marge des regards.

Comme Magalie Dumartin, les performers qui investissent simultanément, mais indépendamment, l'Hôtel de ville de Tourcoing, plongé dans le noir pour l'occasion, jouent avec le temps. Tout semble s'être soudain ralenti. Jean N'Guyen présente une installation vidéo et sonore, fruit d'une réflexion sur la ville et les rapports que nous entretenons avec elle, tandis que Mayushka Moldakraniava chante dans sa langue composite, inventée lors de sa traversée de l'Europe. Sarah Mauriaucourt, Jin Cui Huang et le duo Julia Dubois et Laurine Blanchet mettent leurs corps en scène, optant respectivement pour un personnage de majorette montant la garde devant le bureau du maire, une chorégraphie informatisée, et le déplacement quasi imperceptible de deux sœurs siamoises dans la salle des mariages. Autant d'occurrences gracieuses et poétiques qui gomment l'atmosphère administrative et laissent place à une ambiance conviviale, au moment festif de l'exposition *SPREADING OUT - déploiements in situ*. ●

MARLÈNE GRAIN
Étudiante en Master1 d'histoire de l'art, Université Lille3

_ **1** Florent Varupenne, *Que nul soit si hardi*, série de huit dessins à la craie et au fusain (series of eight chalk and charcoal drawings), 120 x 80 cm, 2011.

_**2** Akiko Okumura, *La Série en céramique*, trente scènes en grès émaillé (30 scenes in glazed stoneware), 2010-2011.

_ **3** Martial Laurent, *Le Grand lustre* (the large chandelier), huile sur toile (oil on canvas), 2011.

_**4** Gilles Meillassoux, *Calme et volupté pour une discussion de salon* (extraits) ('calm and exquisite pleasure for a salon discussion', extracts), ensemble de six vidéos, matériaux divers (set of six videos, varied materials), 53min, projection sur écran (projected on a screen), 350 x 160 cm.

_**5** Sarah Mauriaucourt, *Le Plongeoir* (diving board), installation, 2010-2011 / *Après la cavalcade* (after the cavalcade), vidéo, 2011 / *Sans titre* (nameless), installation, costumes de majorette et de musicien, grosse caisse (majorette and musician costumes, large crate), dimensions variables (varied dimensions), 2011.

_**6** Julien Boucq, *On s'est quand même bien amusé* (we certainly had a good time), installation, boules de cotillon (small decorative paper balls for parties), 2011.

_**7** Marie Decarnin, *Lui échapper* (to escape him), vidéo, 35', 2011.

_**8** Young Jae Lee, *J'espère qu'il va s'en sortir* (I hope he'll be alright), vidéo, 2010.

Spreading out – déploiements *in situ*
Roubaix - Tourcoing, 17 et 18 septembre 2011.

PAR/BY **CÉLINE LUCHET**

MATHILDE LAVENNE

Hearts on Crutches

During the Portes Ouvertes des Ateliers d'Artiste (Open Days for Artists' Studios) in the Nord department, I visited Mathilde Lavenne at La Malterie in Lille a short time after her residency with Matt Rowe within the context of the European project entitled *Landscape, Cities and People*[1]. Mathilde had been occupying one of the 28 workshops in this experimental space since January 2010. When I was there, an unfinished drawing covered most of one of the walls of the small workshop: her first large format work, with a strangely exotic atmosphere. The encounter resulted in a conversation about the artist's drawings and in particular, her landscapes, which breathe catastrophe.

Mathilde had sent me a long list of references, mainly to do with pieces music where the voices, mellow or enhanced by reverberation, evoked misty landscapes and infinite spaces. She had also sent me a video clip of the Norwegian group Röyksopp's single, *What Else Is There?*, produced by Martin de Thurah.
A blonde singer[2] floats 20 centimetres off the ground, arms by her side, feet pointing at the ground; hair waving in the wind, she passes through disquieting scenery; houses uproot and fly off; forests threaten; she encounters a dog; a white liquid flows from under her jeans onto her feet; her wanderings are interspersed with sequences of sprouting hair.

MATHILDE LAVENNE

Le cœur en béquilles

À l'occasion des Portes Ouvertes des Ateliers d'Artiste du Département du Nord, j'ai rendu visite à Mathilde Lavenne à la malterie (Lille) quelques temps après sa résidence sur le plateau en duo avec Matt Rowe, effectuée dans le cadre du projet européen Landscape, Cities and People[1]. Mathilde est installée dans l'un des vingt huit ateliers de ce lieu d'expérimentation artistique depuis janvier 2010. Quand j'y suis allée, un dessin en cours de réalisation occupait presque tout un mur du petit atelier : son premier très grand format, à l'atmosphère étrangement exotique. La rencontre a donné lieu à un dialogue autour du travail de dessin de la plasticienne, dont les paysages respirent la catastrophe.

En plus d'une longue liste de références, principalement composée de musiques où les voix, planantes ou augmentées par un effet de réverbération, évoquent un paysage brumeux et un espace infini, Mathilde Lavenne m'a envoyé un vidéo-clip du groupe norvégien Röyksopp, *What Else Is There?*, réalisé par Martin de Thurah.
Une chanteuse blonde[2] lévite à une vingtaine de centimètres du sol. Les bras le long du corps, les pieds pointés vers le sol, les cheveux flottant au vent, elle traverse des paysages inquiétants, avec des maisons qui se déracinent et s'envolent, des forêts menaçantes. Elle croise un chien. Un liquide



Mathilde Lavenne, *Du vent dans les palmiers*, crayon de couleur sur papier, 250 x 150 cm, 2011. Coll. particulière

"I have the feeling that I have come up through the aorta into the heart itself," he said as if I was only there to listen to him. "It's an indescribable feeling. And Paris! The beauty of the Seine valley that leads to Paris..."
"Well, no," I said mocking him, "all that beauty ends up drowned in the sea. Lost for ever..."
"Not on your life," he replied, "it's purification. The blood flows to the heart. It's brilliant. My solar plexus is full of it..."
"Let's go and have a drink," I said, "Otherwise you might have a stroke, a heart attack, or get brain fever."[3]

Mathilde Lavenne creates disconcerting landscapes with bare trees, spiralling smoke and oversized organs – dripping tongues like beached whales, stuck with flags, at the foot of pine tree stumps and palm trees dishevelled by the wind. The balance is fragile, the lines are delicate and the details are sharp. Particular care is given to textures and movement. Pink tongues bristle with hairs, the wind blows

blanc coule sur ses pieds, de dessous son jean. Le cheminement de la belle est entrecoupé de séquences de poils qui poussent.

« J'ai l'impression d'avoir remonté l'aorte et d'avoir pénétré en plein cœur, me déclarait-il comme si j'avais été son public à l'écoute. C'est une sensation inexprimable. Et Paris ! Toute cette beauté de la vallée de la Seine qui aboutit à Paris...
- Mais non, lui disais-je, moqueur. Cette beauté se jette, se noie dans la mer. Tout est à jamais perdu...
- Mais jamais de la vie ! répliquait-il. C'est une purification. Le sang remonte au cœur. C'est royal. J'en ai plein le plexus solaire...
- Allons boire !... disais-je. Sinon, vous risquez la congestion, une angine de poitrine, un transport au cerveau ».[3]

Des langues échouées comme des baleines, dégoulinantes et piquées de drapeaux, aux pieds de pins coupés

and the slime is viscous. Although the landscape is organic, the people inhabiting it are "landscaped" in the sense that they are defined only by their contours and the light that they reflect, without any expression of identifiable emotion. The occasional touch of colour highlights a detail here and there or fills out a volume. The overall effect is strange, strangely alive.

During our interview, I could have spoken to Mathilde about Haruki Murakami whose novels switch from real to imaginary in the twinkling of an eye – a tangible imaginary world, parallel universes into which, despite themselves, the protagonists intrude. In a grand hotel, a jammed lift gives onto a black, frozen corridor which leads to a room where a sheep-man lives amid decomposing books; animals, especially cats, have the power of speech; a young woman has magic ears; fish rain down on the town whilst some guy, who has adopted the appearance of Johnny Walker, decapitates the cats of his neighbourhood in order to steal their souls. Life goes on as usual. In Murakami's world, nature, like a human being, can be friendly or hostile, and, for those seeking the right path, it can be cooperative, passive or downright misleading.

Although animals are less frequent in Mathilde Lavenne's recent work, she used to have her own bestiary, inspired by the abundant imagination of the Middle Ages, ancient myths or ancestral beliefs. Characters with animal masks and dogs with human skulls mingled with machines or among contemporary buildings. Before the Renaissance, the size of a person or an object corresponded to their hierarchical position. Nowadays, as in Z movies, upscaling produces a monstrous effect. Here, however, there are no 40-foot women and no fantasy-inducing giant breasts; Mathilde Lavenne is not trying to provoke sexual-based emotion. She prefers using the strangeness of the scene, somewhat repellent texture sensations and the absence of explanatory narrative to produce a sense of discomfort.

"I am sometimes awed by the same naïveté of my own younger self – disheartened that Spain has trees, despairing that every unexplored frontier turns out to have food and weather. I wanted to go somewhere else, I thought. Witlessly, I conceived of myself as harbouring an insatiable appetite for the exotic. Well, Kevin has introduced me to a real foreign country. I can be sure of that, since the definition of the truly foreign locale is one that fosters a piercing and perpetual yearning to go home."[4]

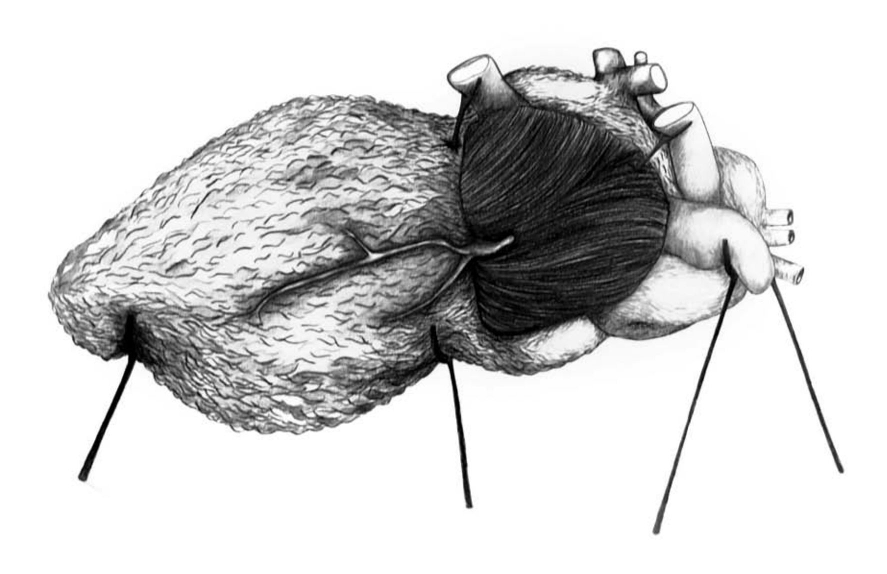
Mathilde Lavenne gets irritated when people say that her drawings look illustrations for children's books. If you don't look further than the medium, the simple contours, the soft palette of crayon and watercolour images, you miss the atmosphere of catastrophe, of end-of-the-worldness, in which

et de palmiers ébouriffés par le vent. Mathilde Lavenne fait naître des paysages inquiétants, faits d'arbres dégarnis, de fumée en volutes et d'organes surdimensionnés. L'équilibre est fragile, le trait est fin, les détails sont précis. Un soin particulier est donné aux textures et au mouvement. Les langues roses sont hérissées de poils, le vent souffle, l'eau ruisselle, la bave est visqueuse. Si le paysage est organique, les personnages sont paysagers, en ce sens qu'ils n'existent que par leurs contours et leur façon de renvoyer la lumière, sans exprimer de sentiment identifiable. Quelques rares couleurs viennent rehausser certains détails ou donner du volume. L'effet général est étrange, étrangement vivant.

Au cours de notre entretien, j'aurais pu parler à Mathilde d'Haruki Murakami, dont les romans basculent du réel à l'imaginaire en un rien de temps. Un imaginaire tangible, des mondes parallèles où les protagonistes entrent parfois malgré eux. L'ascenseur d'un grand hôtel se bloque et s'ouvre sur un couloir noir et glacé, qui donne sur la pièce où vit un homme-mouton parmi des livres en décomposition ; les animaux, surtout les chats, sont doués de parole ; une jeune femme a des oreilles magiques ; des pluies de poissons s'abattent sur la ville tandis qu'un type, qui a pris l'apparence de Johnny Walker, décapite les chats de son quartier pour leur voler leur âme. C'est normal. Chez Murakami, la nature, telle un être humain, peut être accueillante ou hostile. Avec ceux qui cherchent leur chemin, elle peut être coopérative, passive ou carrément trompeuse.

Si les animaux apparaissent un peu moins dans le travail récent de Mathilde Lavenne, elle a auparavant œuvré pour son propre bestiaire, inspiré de l'imaginaire médiéval foisonnant, de mythes antiques ou de croyances ancestrales. Des personnages avec des masques d'animaux ou des chiens avec des crânes humains côtoient des machines ou des bâtiments contemporains. Avant la Renaissance, la taille des personnages ou des objets représentés correspondait à une certaine hiérarchie. De nos jours, comme dans les films de série Z, l'agrandissement de l'échelle produit un effet monstrueux. Ici, point de femme de quarante pieds ni de sein géant propice à tous les fantasmes, Mathilde Lavenne ne cherche pas à susciter une émotion d'ordre sexuel. C'est par l'étrangeté de ses scènes, par les sensations de textures vaguement repoussantes et l'absence d'explication narrative qu'elle souhaite créer une gêne.

« Je suis parfois effarée par la même naïveté chez moi quand j'étais plus jeune – démoralisée par la présence d'arbres en Espagne, désespérée de constater que toutes les frontières inexplorées se révèlent avoir des ressources alimentaires et un climat. Dans ma tête, je voulais trouver un « ailleurs ». *Stupidement, je me voyais nourrissant un appétit insatiable pour l'exotisme.*
Eh bien, disons que Kevin m'a fait entrer dans un pays



Mathilde Lavenne, *Cœur Suspendu*, crayon de couleur sur papier, 110 x 73 cm, 2011.

her landscapes are steeped. Were you to insist on bringing these drawings to the attention of your children, you might notice your little darlings suffering from a certain wariness with respect to humanity and its creations, even if the ideas of the drawings themselves are not necessarily morbid. In amongst the tree stumps, the large knives, the explosions, the vanity of the 4x4, the aeroplane pulled by infernal canines, the rows of legs that could be an army and the tongues that could be war trophies, humans do not appear at their level best. Rest assured, however; as a person, Mathilde displays no hatred of humankind and some of her drawings are even faintly derisive.

While Mathilde admits that her work undoubtedly recounts something for her, she denies that her aim is to tell stories, which is another argument against considering her work as illustration. Her drawings are supposed to exist as such; they are their own language and not the extension of a discourse. It is not necessary to say why mountains or hearts are supported by crutches, nor why the house is burning. The flags, with neither colour nor inscription, tell a silent story.

vraiment étranger. Je peux en être certaine, car ce qu'on appelle un pays vraiment étranger est celui qui nourrit un désir poignant et perpétuel de rentrer chez soi ».[4]

Mathilde Lavenne s'agace quand on lui dit que ses dessins ressemblent à des illustrations de livres pour enfants. S'attacher uniquement au médium, aux contours simples et colorations douces au crayon de couleur ou à l'aquarelle, c'est ignorer l'atmosphère de catastrophe, voire de fin du monde, qui baigne ses paysages. Ceux qui persisteraient à réserver ses dessins à leurs enfants pourraient voir leurs chers petits nourrir, si ce ne sont des idées morbides, au moins une certaine méfiance à l'égard de l'humanité et de ses créations. Entre les arbres coupés, les grands couteaux, les explosions, la vanité du 4x4 et de l'avion tirés par des chiens infernaux… Les rangées de jambes pourraient être une armée, les langues des trophées de guerre. L'humain n'apparaît pas forcément dans ce qu'il a de meilleur. Mais, que l'on se rassure, en tant que personne, Mathilde ne dégage absolument aucune misanthropie, et certains de ses dessins véhiculent une certaine dérision.

Mathilde Lavenne, *Nous sommes tous des dévoreurs de lumières*, dimensions variables, verre, bois et métal, Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix, 2012.

After having met Mathilde Lavenne, I wanted to read travel books, adventure stories in exotic lands and tales of conquest – the kind of books which, once finished, plunge us into an infinite melancholia where urbanity, white walls and PVC windows become unbearable. A sort of nostalgia for the jungle or wide-open spaces, a strange desire to go walking in snowshoes or take a siesta under a mosquito net. What if these simple desires were more constructive than the real trip? It is in her head that Mathilde Lavenne travels most. Everything inspires her and takes her elsewhere.

And now that travel passes for tourism, what lands can explorers still hope to conquer? Unlike the traveller-pillagers, artists, by unveiling the richness of their psyches, appropriate the world without taking anything from it. The projection of their imagination into reality represents a permanent dialogue with the world. Mathilde Lavenne wanders over great sheets of white paper, armed only with a pencil, and, by planting flags in territories that she has conquered, she reinvents exoticism. With her, travel is nowhere, travel is everywhere. ■

—1 *Landscape, Cities, People* est un projet sur trois ans (2010-2012) financé en partie par l'Union Européenne. Il s'agit d'un dispositif collaboratif d'expositions, de conférences, de développement des publics et d'actions culturelles. Landscape, Cities, People a pour but de fédérer les publics des arts visuels, de les développer et de les pérenniser, en créant un modèle durable de développement sur l'espace transfrontalier. Les partenaires sont Fabrica (Bighton, R.-U.), aspex (Portsmouth, R.-U.), Netwerk (Aalst, Belgique), Kunst&Zwalm (Zwalm, Belgique), la malterie (Lille, France) et L'H du Siège (Valenciennes, France). | *Landscape, Cities, People* is a three-year project (2010-2012) partly financed by the European Union. It is a collaborative project of exhibitions, conferences, audience development and cultural activities. The aim of the Landscape Cities People project is to build and broaden audiences for contemporary visual art by creating a sustainable model for Audience Development in the cross border region. Its partners are Fabrica (Brighton, UK), aspex (Portsmouth, UK), Netwerk (Aalst, Belgium), Kunst&Zwalm (Zwalm, Belgium), La Malterie (Lille, France) and L'H du Siège (Valenciennes, France).

—2 Karin Dreijer Andersson du groupe The Knife (of the The Knife).

—3 Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, Folio, p.386. (Freely translated here by the translator, although an official English translation by Nina Rootes does exist, possibly out of print, entitled *Planus*, published by Peter Owen, 1972.)

—4 Lionel Shriver, *Il faut qu'on parle de Kevin*, J'ai Lu, p.594. (*We Need to Talk About Kevin*, Serpent's Tail, p.392).

Mathilde Lavenne, si elle avoue que son travail raconte sans doute quelque chose pour elle, se défend de vouloir partager des histoires. C'est un autre argument en défaveur de l'illustration. Ses dessins doivent exister d'eux-mêmes, être leur propre langage, non le prolongement d'un discours. Il n'est pas indispensable de dire pourquoi les montagnes ou les cœurs sont soutenus par des béquilles, pourquoi la maison brûle. Les drapeaux, sans couleur ni inscription, délivrent un message muet.

Après avoir rencontré Mathilde Lavenne, j'ai eu envie de lire des récits de voyages, des romans d'aventures en territoires exotiques, des histoires de conquêtes. Le genre de livres qui, une fois refermés, nous plongent dans une mélancolie infinie en rendant insupportables le décor citadin, les murs blancs et les fenêtres en PVC. Une certaine nostalgie de la jungle ou des grands espaces, une vague envie de randonnée en raquettes ou de sieste sous une moustiquaire. Et si cette simple envie était plus constructive que le déplacement réel ? C'est dans sa tête que Mathilde Lavenne voyage le plus. Tout l'inspire et l'emmène ailleurs.

Finalement, maintenant que le voyage s'appelle tourisme, quels sont les paysages que les aventuriers peuvent encore espérer conquérir ? À la différence du voyageur-pilleur, l'artiste, en dévoilant la richesse de sa psyché, s'approprie le monde sans rien y retrancher. La projection de son imaginaire dans le réel constitue un dialogue permanent avec le monde. Mathilde Lavenne se promène sur de grandes surfaces de papier blanc, armée d'un simple crayon, et en plantant des drapeaux dans les paysages qu'elle a conquis, elle réinvente l'exotisme. Avec elle, le voyage n'est nulle part, le voyage est partout. ●

CÉLINE LUCHET
Écrit des fictions, des articles et des communiqués de presse autour de l'art et du rock'n'roll

Portes ouvertes des ateliers d'artistes
la malterie, Lille, du 14 au 16 octobre 2011.
http://mathildelavenne.com
http://www.lamalterie.com
http://www.backslashgallery.com/mathilde-lavenne.html



PAR/BY **MARLÈNE PERRONET**

IN CONVERSATION WITH

Filomena Borecká

Filomena Borecká was born in Prague. After a course in 'sculpture and direct carving' in the town of Horice in the north of the Czech Republic and a short time at the Academy of Fine Arts in Prague, she attended the École Nationale Supérieure des Beaux Arts (ENSBA) in Paris from 1998, settling there in 2004. Whilst in residence at the gallery H du Siège in Valenciennes from January to April 2011, she created *PHRENOS - la Banque du souffle* (*PHRENOS - the Breath Bank*),[1] which she exhibited the following month at the '*Escaut. Rives, dérives*' International Festival of Contemporary Sculpture. In the autumn of 2012, her drawings and three-dimensional mobile works were shown opposite works by Claude Cattelain in the 'Accord divergent' exhibition curated by Jimmy Benezit at the Centre Arc en Ciel in Liévin as part of 50° nord network's 6th Young Artists' Biennial, *Watch This Space*. The following interview looks back at various aspects of Borecká's work.

Marlène Perronet: Since you started working in France, you've become especially known for your drawings with their organic curves made up of multicoloured lines which, like hair, knot and unknot, and intertwine with concentric flowing dynamics. Apart from ink and graphite, you also use what you call 'magic pencils' which have multicoloured leads allowing you to change the colour simply by changing the position of your wrist. The titles of your works – *Cartographie de l'âme* (mapping the soul, 2006), *Effusion* (2009), *Refoulement* (turning back, 2007) – seem to herald a wish to express movements of the mind. Does your work find its roots in automatic drawing and Lyrical Abstraction? Which artists do you feel close to?

Filomena Borecká: I've always sculpted at the same time as

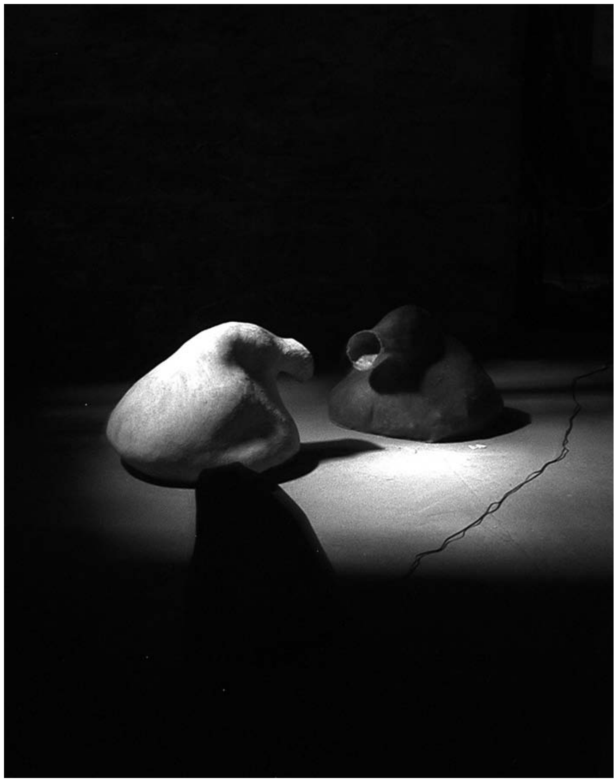
ENTRETIEN AVEC

Filomena Borecká

Filomena Borecká est née à Prague. Après une formation en « sculpture et taille directe » dans la ville de Horice au nord de la République tchèque et un bref passage à l'Académie des Beaux-arts de Prague, elle a suivi à partir de 1998 le cursus de l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris (ENSBA) où elle s'est établie en 2004. En résidence à la galerie L'H du Siège de janvier à avril 2011, Filomena Borecká a créé *PHRENOS – la Banque du souffle*[1], exposé le mois suivant lors du festival international de sculpture contemporaine *Escaut. Rives, dérives*. Ses dessins et volumes mobiles ont été montrés en automne, face aux œuvres de Claude Cattelain au Centre Arc en Ciel à Liévin dans le cadre de *Watch This Space #6* biennale jeune création du réseau 50° nord (exposition *Accord divergent*, commissariat Jimmy Benezit). Lors de cet entretien, nous revenons sur les différentes facettes du travail de l'artiste.

Marlène Perronet : *Depuis le début de ton activité en France, tu t'es surtout signalée pour ta pratique d'un dessin aux courbes organiques, formées de lignes multicolores semblables à des chevelures qui se nouent et se délient, s'interpénètrent suivant des élans concentriques, fluides. Outre l'encre et la mine de plomb, tu pratiques ce que tu appelles les « crayons magiques », outils à la mine multicolore qui permettent à la ligne de changer de couleur par un mouvement du poignet. Les titres de tes œuvres –* Cartographie de l'âme *(2006),* Effusion *(2009),* Refoulement *(2007) – annoncent le vœu d'exprimer des mouvements de la pensée. Est-ce que ton travail trouve ses racines dans le « dessin automatique », l'abstraction lyrique ? De quels artistes te sens-tu proche ?*

Filomena Borecká : Outre le dessin, j'ai toujours prati-


Filomena Borecká, *Entichements*, sculptures sonores en terre cuite, latex, 2004-2005. © Daniel Beguin

drawing. My drawing tends to be more visible simply because it requires significantly less means. Drawing allows me to grasp what is essential, to capture an instant, an idea. I can roll it up and leave, which I obviously can't do with my sandstone or clay sculptures. I began with small formats. It was when I was doing my international exchange scholarship as part of the Master of Fine Arts Program at Hunter College in New York in 2003, that I did my first big "cartographies", which I called *Transmigrations*. In New York, everything seemed to be possible in within 24 hours and such concentrated bouts of work enabled me to assimilate its fleeting nature. That way of doing things allowed me to 'give' of myself, to occupy a large piece of paper with my whole being. I didn't see myself making sculptures, but I wanted to express myself and the only way that this seemed possible was through large drawings that I could carry. Recently though, I have devised an installation, *PHRENOS*, in such a way that it can travel using a foldable, tent-like structure. I think my drawings represent a concentration of energy, of gestures and of that which carries them: breath. You can control your breath by doing certain concentration exercises and you can channel it… Gestures cannot be predetermined, but they can be 'concentred', guided by concentration.

It's like being on a stage, "where you act", that you occupy and on which you perform. I feel closer to the psychological acuity of Louise Bourgeois' work, in which she followed

qué la sculpture parallèlement au dessin. Si le dessin est plus visible, c'est simplement parce que je peux le réaliser avec une économie de moyens significative. Le dessin me permet de saisir l'essentiel, de capter un instant, une idée. Je peux l'enrouler et partir, ce n'est pas comme mes sculptures en grès ou en terre cuite. J'ai commencé avec des petits formats. Lors de mon échange dans le cadre du *Master of Fine Arts Program, Hunter College* à New York en 2003, j'ai réalisé les premières grandes « cartographies », que j'ai appelées « Transmigrations ». À New York tout paraît possible en 24 heures et ce travail de concentration me permettait de digérer son mouvement fugace. Cette façon de procéder m'a permis de me « donner », d'habiter la grande feuille avec tout mon être. Je ne me voyais pas faire des sculptures, mais je voulais m'exprimer et la seule façon qui me semblait possible, c'était ces grands dessins que je pouvais porter. Récemment, j'ai conçu l'installation *PHRENOS* de sorte qu'elle puisse voyager, à l'aide d'une structure pliable comme une tente. Je pense que mes dessins représentent une concentration d'énergie, de gestes et de ce qui l'emporte – le souffle. On peut maîtriser son souffle grâce à certains exercices de concentration et le canaliser… Le geste ne peut pas être pensé, mais le geste peut se (con-)centrer, il est guidé par une concentration.

C'est bien comme une scène, « where you act », que l'on habite et sur laquelle on joue. Je comprends le rapprochement avec une écriture automatique. J'apprécie davantage l'œuvre d'acuité psychologique de Louise Bourgeois, elle a suivi son intuition. Très récemment, j'ai découvert le dessinateur tchèque Jirí Kornatovský, qui réalise des grands dessins « par méditation ». Je suis proche du sculpteur tchèque Ivan Jilemnický, qui vivait en contact avec la nature dans une solitude créatrice sous les montagnes des géants au nord-est de la Bohème. Il pratiquait la sculpture en taille directe sur du grès, ses œuvres bourgeonnent d'une force organique. Ces artistes (et bien d'autres) m'ont inspirée, c'est sûr, mais j'essaie d'écouter ma propre voie intérieure, ce qui n'est pas toujours facile. Je ne pense pas que « tout a été déjà fait ».

M. P. : PHRENOS *est constitué d'une structure pénétrable et sonore, accompagnée d'un schéma synthétisant le travail de collecte puis de recherche effectué en amont. La structure est, comme tu l'as dit, construite comme une tente. Ton travail de recherche a été le fruit de diverses collaborations avec des spécialistes : une sophrologue, des sociologues. Tu t'es associée à un designer pour créer cette structure, dont la forme rappelle un cocon, ou un poumon. Dans tes dessins, on reconnaît une charge sexuelle avec des formes d'interpénétration, des flux ; dans tes performances, tu animes tes sculptures (elles produisent alors du son) comme on caresserait de petits animaux. Tout en maintenant leur portée suggestive, tu induis une forme de mimétisme, voire de figuration dans ces différentes formes, ce qui nous permet de*



Filomena Borecká, *Cartographie de l'âme*, dessin à la mine du plomb, 2006. © Franck Alasseur

her intuition. Just recently, I came across the Czech graphic artist Jirí Kornatovský who does large drawings during a meditation. I also feel close to the Czech sculptor Ivan Jilemnický, who lived in contact with nature in creative solitude at the foot of the Giant Mountains in north-east Bohemia. He worked directly on stone and his scupltures are just bursting with organic force. These and other artists have inspired me, for sure, but I also try to listen to my inner voice, which isn't always easy. I don't think that "everything has already been done".

MP: *PHRENOS* consists of a walk-in structure complete with a 5.1 sound system, accompanied by a diagrammatic representation synthesising responses to the question-

nous accrocher à quelque chose de tangible. Pour PHRENOS*, l'échange des savoirs était-il pour toi un moyen de pouvoir aborder la question du souffle, d'apparence inconciliable avec l'idée de représentation ?*

F. B. : Puisque tu me parles de « suggérer », j'aimerais revenir sur l'interprétation sexuelle de mon travail, que je ne nie pas, mais que je trouve un peu réductrice. Ces lignes ou formes sont une matière, ouvrant et formant, avant même de prendre une identité sexuelle, c'est un bourgeonnement, une respiration.

PHRENOS est une sculpture sonore, où le souffle *de l'un* devient le souffle *de tous*. L'art y rejoint la science. Les respirations individuelles y deviennent un grand souffle commun et collectif. Il pose la question du partage de l'air, qui nous



naire about breath and the preparatory research. The structure is, as you said, constructed as a tent. Your research involved collaborating with experts that included sociologists and a sophrologist, and you worked with a designer to create the structure whose shape is reminiscent of a cocoon, or a lung. There's a strong sexual element in your drawings with suggestions of penetration and discharge; and in your performances, you bring life to your sculptures, making them produce sounds, as one would by stroking small animals. Whilst maintaining their suggestive impact, you induce a form of mimicry, perhaps even of representation in these shapes, that allows us to latch onto something tangible. Was the exchange of ideas in *PHRENOS* a way for you to tackle the question of breath, which, on the

unit dans la gratuité de son échange. La conception du questionnaire pour l'enquête sur l'imaginaire du souffle contemporain provient d'une collaboration avec les sociologues Frédéric Lebas et Stéphane Hugon. Une cartographie contenant les verbatim les plus représentatifs est réalisée à la fin de chaque investigation, suivant le lieu d'exposition de *PHRENOS*. L'œuvre recueille alors des témoignages d'un territoire. J'ai étudié, en collaboration avec la sophrologue Monique Pussais, la prise de conscience de la respiration et son expérience empirique. Nous avons, avec le designer-plasticien Bruno Dubois, pensé la conception d'un habitacle en termes d'ergonomie, afin que cette forme pénétrable induise une circulation de l'air. Les ossatures ont été tendues sur la maquette d'origine d'une manière asymétrique –

Filomena Borecká, *PHRENOS - la Banque du Souffle*, extérieur de la sculpture sonore. © D.R.

surface, seemed irreconcilable with the concept of representation?
FB: Since you mentioned 'suggestion', I'd like to go back to the sexual interpretation of my work, which I don't deny, but which I find a bit simplistic. Before assuming a sexual identity, these lines or shapes are matter, opening and shaping, blossoming, breathing.

PHRENOS is a sculpture with sound, where one person's breath becomes *everybody's* breath. Art meeting science. Individual breaths become a great shared single breath. *PHRENOS* asks questions about sharing the air that unites us through the gratuitousness of its exchange. The idea behind the questionnaire on people's notions of contemporary breath arose from a collaborative venture with two sociologists, Frédéric Lebas and Stéphane Hugon. At the end of each investigation, the most representative answers were mapped verbatim, following *PHRENOS*' exhibition venues, thereby collecting the revelations of an entire area. In collaboration with the sophrologist Monique Pussais, I also studied breathing awareness and its empirical experience. Together with the designer Bruno Dubois, we conceived the ergonomics of the walk-in construction in such a way that it induced air to circulate. The framework elements were positioned asymmetrically – dynamically – on the original scale model so that the struts maintained the 'tent' taught. Inside *PHRENOS*, through the 5.1 home cinema sound system, five different people can be heard breathing. I worked with a sound engineer on the composition of these breaths, which I had started collecting in 2004 for my ENSBA degree. At the time, I recorded my family and relations breathing, using them individually in my sculpture entitled *Entichements* (Spouts); they breathed in and breathed out, each with their own unique pattern. In *PHRENOS*, you can hear a child sleeping, a touched young woman, a man after a physical effort, an old man, and so on. I wanted to share my own personal experience with the concentrated breath invested in my drawings by this collective concept; but it's also about working with the locals before the public presentation. For example, the aerodrome of Prouvy provided me with the Spinnaker envelope taken from an old hot-air balloon. It had a soft creamy patina to it, traces of its passage through the atmosphere. It was an ideal material for *PHRENOS*: tent and hot-air balloon all at the same time.

MP: This lengthy work process as a team would seem to be in total contrast to the spontaneity of your drawing practice, governed as it is by lightness of touch, from inception through to exhibition. By mobilising the skills of several professionals, you engaged in an endeavour which was planned, intellectualised and schematised. You seem to have abandoned all possibility of spontaneity and freedom of association in order to be able to pass the baton. Did you decide to use science in order to enter into dialogue more easily with the intellects of those who, at the same time,

dynamique – ce sont les tiges qui font tendre la toile. À travers cinq émetteurs du système 5.1 (home cinéma) placés à l'intérieur de *PHRENOS,* on peut y entendre différentes personnes respirer. J'ai travaillé avec un ingénieur du son à la composition sonore de tous ces souffles, que j'ai commencé à collecter en 2004, pour mon projet de diplôme à l'ENSBA. À l'époque, j'avais enregistré les respirations de mes proches et recueilli les souffles individuels dans des sculptures, *Entichements.* Ces sculptures inspirent et expirent, chacune avec un souffle unique. Dans *PHRENOS*, on peut entendre un enfant endormi, une jeune femme émue, un homme après un effort physique, un vieillard, etc. J'ai voulu partager mon expérience individuelle avec la concentration du souffle investie dans mes dessins par cette proposition collective, mais c'est aussi un travail avec la population, en amont de sa présentation publique. Par exemple, l'aérodrome de Prouvy m'a fourni de la toile « de Spinnaker », prélevée sur une ancienne montgolfière. Cette toile possède une patine crémeuse, l'empreinte de son passage dans l'atmosphère terrestre. C'est un matériau idéal pour *PHRENOS*, à la fois tente de camping et montgolfière.

M. P. : *Ce long travail de conception en équipe semble à l'opposé de la spontanéité de ta pratique du dessin présidée par la légèreté, de la création à l'exposition. En mobilisant les outils de différents professionnels, tu as souscrit à un travail planifié, intellectualisé, schématisé. Il semble que tu te sois privée de toute spontanéité et de toute liberté d'association pour pouvoir donner le relai. Est-ce que tu as fait appel à la science pour mieux entrer en dialogue avec les intellects de ceux que par ailleurs, tu sondais, sujets et objets de ton travail ? Est-ce là la dimension « participative » ? Comment ce travail a-t-il été reçu ?*
F. B. : Le lien entre mes travaux, c'est l'écran de la pensée où toutes ces différentes idées apparaissent, naissent dans un premier temps. Dans un deuxième temps, ça prend forme en un dessin sur la feuille et au début, *PHRENOS* était un petit rien arrondi, un ballon à gonfler tranché au milieu. Il y avait un seuil à traverser, c'était une buée sur la vitre, saisie sur le vif. J'imagine le médium par rapport à l'idée qui m'occupe et je cherche la technique la plus pertinente pour l'exprimer. *PHRENOS* est appelé « collaboration » mais ce n'est pas la seule pièce réalisée ainsi. J'ai aussi fait appel à des tailleurs de pierre pour la grande sculpture en grès *Interdépendance* (2009) par exemple. Je pense que le lien entre ces pièces n'est pas tant le moyen de l'élaboration que la forme organique, le souffle qu'elles diffusent. Il peut être explicite, par l'entremise d'un système sonore, ou transmis par le mouvement, l'écartement de lignes au crayon, leur cheminement vers « un » intérieur, vers une certaine profondeur présente quelque part, bien qu'elle ne soit pas visible au premier regard. Je ne pense pas que *PHRENOS* soit à rebours des sculptures sonores *Entichements* (2004-05) ou *Méristèmes* (2007). Il est organique, sonore comme eux.



you were surveying with your questionnaire, making them simultaneously subjects and objects of your work? Is that the 'participatory' dimension? How was this approach received?

FB: My works all link up to a screen in my mind where all these different ideas first appear, originate. Then, they take shape as a drawing on paper. *PHRENOS* started off as a small piece of round nothingness, an inflatable balloon squeezed in the middle. There was a threshold to cross; it was like condensation on a window, taken from real life. I decide on the medium with respect to the idea I'm playing with and I look for the technique which will express it best. *PHRENOS* is termed a 'collaboration', but it's not the only piece that I've done in this way. For example, I asked stone-masons to help with a large stone sculpture called *Interdépendance* (2009). I think that the link between these works is not so much the method of developing them as the organic shape, the breath that they exhale. It can be explicit, using a sound system, or transmitted by movement, or by the spreading out of pencil lines, or by their convergence towards 'an' interior, towards a particular deepness somewhere, even though it's not visible at first sight. I don't think that *PHRENOS* runs counter to my sound sculptures *Entichements* (Spouts, 2004-05) or Méristèmes (meristems, 2007). Like them, it is organic and uses sound. The only differences are that you can penetrate *PHRENOS* and that it has the questionnaire, the societal survey. *PHRENOS* is one of the Spouts sound sculptures, but twenty times bigger. It breathes several breaths at the same time, whereas a Spout only breathes one. My drawings and sculptures are linked by this breath.

During the exhibition in the courtyard of the H du Siège, I acted as a moderator for two groups of visitors who had come by coach from Loos, Denain and other towns of the Nord department. They really played the role of 'participants'! Some confided to me that they found it difficult to listen to other people breathing. Others took it as an unexpected opportunity to relax, an opportunity to catch their own breaths, as it were. I collected over 1,500 testimonials, including those from the Salon de Montrouge, which allowed me to significantly enrich to the *Breath Bank* - apprehensions and written testimonials from different towns and environments... ■

_1 Abrégé par PHRENOS | Shortened in the text to PHRENOS



Filomena Borecká, *Interdépendance*, sculpture en pierre, 2009.

L'unique différence est qu'il est pénétrable et qu'il est accompagné par l'enquête – par une investigation sociétale. *PHRENOS* est une des sculptures sonores *Entichements*, mais agrandie vingt fois. Il respire plusieurs souffles au même moment alors qu'*Entichement* n'en comporte qu'un seul. Les dessins et les sculptures sont liés par ce souffle.

Pendant l'exposition dans la cour de L'H du Siège, j'ai modéré deux visites avec des groupes venus en bus de Loos, de Denain et d'autres villes du Nord. Ils ont vraiment été « participants » ! Certains m'ont confié qu'ils trouvaient dur le fait d'entendre le souffle d'autres personnes. D'autres l'ont pris comme un moment inattendu de détente, une occasion de reprendre son propre souffle en retour. J'ai recueilli plus de mille cinq cents témoignages, en additionnant les participants récents lors du Salon de Montrouge. Ça permet d'enrichir la *Banque du Souffle* en témoignages, autant d'aperçus venant de différentes villes et ambiances... ●

MARLÈNE PERRONET
Résidente à l'Akademie Schloss Solitude (Stuttgart) en 2013,
Ancienne élève de l'École du Magasin (Grenoble)

PHRENOS – la banque du souffle
Galerie L'H du siège, Valenciennes, dans le cadre du festival de sculpture contemporaine *Escaut. Rives, dérives*, du 19 mai au 20 juillet 2011.

Accord divergent
Centre Arc en Ciel, Liévin, dans le cadre de *Watch This Space #6* biennale jeune création du réseau 50° nord, du 8 octobre au 6 novembre 2011.

PAR/BY **JEAN-PIERRE MOREL**

COLLECTIVE EXHIBITION

Portraiture

Vous êtes ici" (You Are Here) is an association based in Haubourdin that organises two or three exhibitions a year in a venue not originally intended for that purpose, despite appearances (better that the visitor thinks the opposite!). In the past, it might have been transformed into a garden; in fact, not long ago, it was a room used by a driving school for its theory lessons, but now, it is the studio of Vincent Herlemont, the association's president, who allows it to be transformed into an exhibition venue for the space of a weekend every now and then.
Nothing settles (nor weighs) for long in this place, thus echoing his work as an artist, which we shan't mention here other than to say that it still involves exhibitions. Whether participating in them himself or dedicating them to others, these exhibitions interrupt or suspend another production (unless they nurture it, which we shall end up finding out ...).
This season's exhibition, *Portraiture*, could have been followed, preceded or indeed replaced by an exhibition dedicated to landscape or still life. The aim was to see how one of these major academic, timeless genres would be treated at the start of the 21st century by various contemporary artists, namely Marie-Noëlle Boutin, Pierre-Yves Brest, Frédéric Cresson, Eugène Dodeigne, Sylvain Dubrunfaut, Bertrand Gadenne, David Leleu, Hélène Marcoz, Emmanuel Morales, Grégoire Motte, Régis Perray, and Éléonore Saintagnan.

Genre: no question

While supports and methods have changed from one genre to another, and one format to another (for portrait and landscape are also formats, one quite simply the inversion of the other), history of art does its job by imposing or proposing new vocabulary and banning others, each drawing, painting, video or photo nonetheless retaining the unique story between artist and model – the "concerted" and often (always?) loving relationship between the painter and his

EXPOSITION COLLECTIVE

Portraiture

L'association « Vous êtes ici » organise à Haubourdin des expositions rares, deux ou trois par an, dans un lieu qui n'est pas fait pour ça (en dépit des apparences : mieux vaut que le visiteur ait l'impression du contraire). L'exposition se tient dans ce qui aurait pu, en d'autres temps, devenir jardin, et qui était naguère encore la salle « de code » d'une auto-école. Ce lieu de travail, désormais atelier de Vincent Herlemont, président de l'association, se transmue parfois en lieu d'exposition le temps d'un week-end.
Ce lieu où rien ne pose (ni ne pèse) longtemps renvoie donc à son travail de plasticien, dont nous ne parlerons que pour dire que les expositions en font encore partie. Soit qu'il y participe, soit qu'il les consacre à d'autres, elles interrompent ou suspendent par la force des choses une autre production (à moins qu'elles ne l'alimentent, ce que nous finirons bien par savoir…).
L'exposition de cette saison, *Portraiture*, aurait pu être suivie, précédée, ou remplacée par une exposition consacrée au paysage, ou à la nature morte. Ce qu'on voulait voir, c'est comment un de ces genres académiques majeurs, intemporels, serait traité, re-présenté, bref, comment au tournant du XXIe siècle il lui serait rendu hommage par quelques artistes contemporains : Marie-Noëlle Boutin, Pierre-Yves Brest, Frédéric Cresson, Eugène Dodeigne, Sylvain Dubrunfaut, Bertrand Gadenne, David Leleu, Hélène Marcoz, Emmanuel Morales, Grégoire Motte, Régis Perray, et Éléonore Saintagnan.

Genre : pas de question

Dans un « genre » ou un autre, un format ou un autre (car portrait et paysage sont aussi des formats, dont chacun est le simple renversement de l'autre), le support et la méthode auraient changé, l'histoire de l'art fait son œuvre en imposant / proposant de nouveaux vocabulaires, en inter-

model, the photographer and his subject, if not the storyteller and his subject.

The title chosen, *Portraiture*, dates from a time when the present meaning of the word "portrait" did not exist; instead, referring to techniques rather than to the portrayal of human beings.[1] Let's keep this extended meaning in the back of our minds.
On the other hand, each portrait, each portraiture, reflects a story within the same time and place, shared by both the object and the subject, if not the spectator and the artist. It's also the story of man's view of the world, and the world's view of man, which are and always will be its very essence.

Private portraits…

The exhibition starts with a small profile (the only one in the show) in pastel by Louise Raynaud (née David, Vincent Herlemont's great-grandmother), portraying Louis Raynaud, her husband. This portrait pre-dates the rest of the exhibited works by a century, and immediately sets up an intimate relationship, confirming one of a portrait's initial aims, that of preserving an appearance, and, if possible, feelings, down through time. The artist is no longer present, but the image of her beloved model is. Presented in this way within the spatial and temporal context of the exhibition, it provides its key, if not its harmonic tonality.

Further on, a pair of photographic portraits by Hélène Marcoz[2] looks at each other, from one wall to another, separated by a corner of the room. While we inevitably read into this physical separation the passage of history, the actual story, real or imagined, of the photographed couple is difficult to guess. As they are young and highly contemporary, they may not yet have a history, whether as brother and sister or as lovers.

In Pierre-Yves Brest's photograph, *Looking right, then left… then right again*[3], the person is looking "to the other side"[4]. We do not recognise either the woman, with her back to us, or the outdoor landscape that she is looking at so intensely or distractedly through her window. Of the character, we see her size and her appearance, and of her history we know the size and shape of her window, her chair and her table, maybe even the pattern of her plastic tablecloth… all things that might seem heterogeneous and banal, or on the contrary, that leave nothing to chance, absolutely nothing. They also speak of the subject's solitude, her modesty and modernity…

Portraits of places / places of portraits

It's enough to look behind some of the other "portraits" to see an entire landscape forming, sometimes not actually drawn but indicated or recounted by default, as in Grégoire Motte's story of "Baby's number". "Baby" is a woman or a place-name,



Vue de l'exposition *Portraiture,* Vous êtes ici, Haubourdin, octobre 2011.

disant d'autres, mais il devrait demeurer dans chaque dessin, peinture, vidéo, ou photo, l'histoire singulière entre l'artiste et le modèle, le rapport « concerté » et parfois (toujours ?) amoureux du peintre et de son modèle, du photographe et de son sujet, pour ne pas dire du conteur et de son motif.

Le titre *Portraiture* fut choisi, ce terme datant du temps où « portrait » n'existait pas dans son sens actuel, et qui indiquait alors des techniques et non pas la représentation de l'être humain[1]. Gardons donc sous la main cette… extension du domaine du portrait.
En revanche chaque portrait, chaque portraiture, est le reflet d'une histoire partagée en un même temps, en un même lieu, par l'objet et le sujet, sinon par le spectateur et l'artiste. C'est aussi l'histoire du regard de l'homme sur le monde, et l'histoire du regard que celui-ci renvoie à celui-là, qui en sont et en seront toujours la substance même.

Portraits intimes…

L'exposition est inaugurée par un petit profil (le seul de l'exposition) fait au pastel par Louise Raynaud, née David, arrière grand-mère de Vincent, et représentant Louis Raynaud, son époux. Ce portrait est antérieur d'un siècle au reste des œuvres exposées, et pose d'emblée un certain rapport à



depending on whether one's references are English songs or maps of Eastern Europe. Either way, Baby was the companion or reason for a night and a work of art, and her "portrait" proudly assumes the task sometimes assigned to royal or death portraits, that of acting as a substitution for the real subject. All we know of Baby is a telephone number and that we were once nearby without actually being able to reach her/it. The actual grain of the image is made up of this telephone number, repeated over and again as a heart-shaped cutout stamp. What a number. Yeh, quite some number!

What little remains of landscapes in other portraiture is fairly "denaturalised", as if to show us that landscapes have nothing left to recount but the history of the men and women who observe them or live in them in so far as it is possible and allowed. This is true for Marie-Noëlle Boutin's photographs entitled *Territoires de jeunesse* (youth's domain), where in the reframed image of Grande-Synthe, a prosaic setting that it was not possible, nor desired, to do away with, is more eloquent than the original. For the moment at least, it seems to speak in place of the subject or stronger than it, but for how much longer?

In Régis Perray's photographs entitled *Inaction*, where

l'intime, affirmant l'une des premières missions du portrait : celle qui consiste en la conservation par-delà le temps, de l'apparence, et, si possible, des sentiments. L'artiste n'est plus là, mais l'image de son modèle aimé, si. Manifesté ainsi dans l'espace et dans le temps de l'exposition, il nous en donne la clé, sinon la tonalité harmonique.

Plus loin, un couple de portraits photographiques d'Hélène Marcoz[2] s'entre-regarde, d'un mur à l'autre, séparés par un coin de la pièce, et si on est obligé d'y voir l'histoire qui sépare ce double portrait du premier rencontré dans l'exposition, en revanche on est en peine d'y deviner l'histoire, réelle ou imaginaire, du couple photographié. Ce couple étant jeune, et de nous strictement contemporain, son histoire est non encore advenue peut-être, qu'elle soit celle d'un frère et d'une sœur, ou de deux amants.

Dans la photographie de Pierre-Yves Brest, *Looking right, then left… then right again*[3], le regard du personnage est tourné « de l'autre côté »[4]. On ne reconnaîtra ni la femme qui nous tourne le dos, ni le paysage extérieur intensément ou distraitement regardé par elle à travers la fenêtre. Du personnage on verra sa taille, son allure, et de son histoire on connaîtra la taille et la forme de sa fenêtre, sa chaise et sa table, le motif de sa toile cirée peut-être, toutes choses pouvant paraître hétérogènes et banales, ou tout au contraire, ne rien laisser au hasard, mais rien. Elles disent aussi la solitude du sujet, sujet modeste, sujet moderne…

Portraits de lieux / lieux du portrait

Il suffit de regarder derrière certains des autres « portraits » pour voir qu'il s'y dessine, parfois par défaut, un paysage entier, montré, raconté voire désigné à défaut d'être dessiné, comme dans l'histoire du « numéro de Baby » par Grégoire Motte. « Baby », femme ou lieu-dit, selon qu'on pense aux chansons anglo-saxonnes, ou aux cartes géographiques d'Europe de l'Est. En tout cas, Baby fut compagne ou argument d'une nuit et d'une œuvre, et son « portrait » assume fièrement la mission parfois assignée aux portraits royaux ou mortuaires, celle de « substitution » au sujet véritable. On ne connaîtra de Baby que son numéro de téléphone, et aussi qu'on est passé tout près d'elle sans l'atteindre. Le grain même de l'image est constitué par ce numéro de téléphone, répété à coup de tampon en cœur, en creux, euh… encreur. Quel numéro ? Eh oui ! Sacré numéro !

Ce qui reste de paysage dans d'autres portraiture est assez « dénaturalisé » pour nous indiquer que les paysages n'ont plus à raconter que l'histoire de l'homme et de la femme qui les regardent, ou les habitent autant qu'il est possible et permis. Cela vaut pour les *Territoires de jeunesse*, photographies de Marie-Noëlle Boutin, où ce qui apparaît de Grande-Synthe, cadre prosaïque qu'on n'a pas pu et pas voulu effacer, en le recadrant, est plus éloquent que le modèle.

the photographer is seen amid cardboard boxes and rubbish bags, the merest of signs – a brand, a shop sign – counters the notion that the relationship between the subject and the decor is the result of chance or negligence. At first sight, it would appear that the two were only linked by unpredictable events, in contrast to traditional portraits where numerous more or less subtle signs reveal the status and qualities of the model and his affiliations. We endure our surroundings arrogantly, creating them with that to which we have been subjected, and neither subject nor decor appear to be destined to make the most of the other: it's no longer a question of showing off, as in the past. Furthermore, nobody aspires to that anymore. What remains is to be oneself, to be more than oneself in one's milieu, in the midst of… but what does that mean. Please forgive the chaos…

Self-portraits…

David Leleu has chosen to use a standardised form of expression called a 'smiley' (need we remind ourselves that since the advent of electronic messaging, we have resorted to the use of a typographic character to show the person we are talking to that not only do we not wish him any evil but also that we wish to joke with him). The face shown here is the artist's, reproducing the expression of a smiley. The faces, in fact, since there are three. The overall image harks back, therefore, as in portraits of old, to the faithful "rendering" of the sitter's character and his expression. But this one is also, intentionally, that of the printed character that forms the basic element. The character of "expression" is also therefore the "printed" character. Does this expression comply with the sign used, limiting itself to it, or does it resist it, and impose itself? In what is seemingly a box-within-a-box situation, the process of drawing declares itself to be a process of reproduction, and the short notice informs us that it is made of carbon on fibre (let's not forget that carbon is our main, if not sole, component).

Sometimes the portrait is blurred, due to too much or too little light, as with Bertrand Gadenne's self-portrait *Corps éclairé* (lit-up body) where the photograph fixes the movement of light on the face, reflecting an image that is almost of something scratched, or at least of frenentic lines, as with Dodeigne a bit further on. Is this a portrait of life? And if so, whose: the artist or the sitter? The choice is ours.

"Appearances, disappearances…"[5]

Elsewhere, the portrait as a recognisable image slips away, as in Sylvain Dubrunfaut's paintings of teenagers, sometimes to the extent of falling out of the picture, doing away with the face, leaving only vestimentary or gesticulative signs of identification that are even more eloquent.

Other times it buries itself under the painting itself, as in Frédéric Cresson's work, *Portraits disparus* (disappeared



Vue de l'exposition *Portraiture,* Vous êtes ici, Haubourdin, octobre 2011.

Du moins pour l'heure cela semble parler à la place du sujet ou plus fort que lui, pour combien de temps encore ?

Les photographies intitulées *Inaction* de Régis Perray, où il pose dans un décor de cartons, de sacs-poubelles, où seuls des signes discrets, une marque, une enseigne, contredisent l'idée que le rapport du sujet et du décor serait dû au hasard ou à la négligence. On dirait à première vue que le sujet et le décor n'ont ici de message que celui de la contingence, au contraire des portraits classiques (où maint signe plus ou moins subtil révèle le statut et les qualités du modèle, et son appartenance). On subit son cadre avec morgue, on le compose avec ce que l'on en subit, et aucun des deux, sujet, décor, ne semble plus destiné à mettre l'autre en valeur : il ne s'agit plus de se « faire valoir », comme jadis. On ne l'espère plus, d'ailleurs. Reste à être soi-même, à n'être plus que soi-même en son milieu, au milieu de…, mais qu'est-ce à dire ? Excusez du désordre…

Autoportraits…

Pour David Leleu, la touche utilisée est un signe d'expression standardisé, qu'on appelle *smiley* (faut-il rappeler que depuis que la messagerie électronique existe, on en est venu à signifier à l'aide d'un caractère typographique que l'on



portraits). Painting is called upon here to reproduce a face that has already disappeared in the painted canvas, or rather, in reality, in a mass of strips of adhesive paper that are used when painting in order to prevent it from running over the edge. Transformed into strips in this fashion, the painting also evokes the symbolic mummification of the sitter. And just as this process was intended to ensure eternal life, the sitter is all the more alive, for us, now that he is no longer recognisable or able to be identified. A short cut, or at least one of the short cuts, of human time and the history of man, or even the history of art and painting.

The quote (to the portrait's benefit?)

Éléonore Saintagnan presents three *Portraits flamands* (Flemish Portraits) on a digital photo-frame, in three videos of modern people in falsely static poses. Colour, forms and models all participate in this game of historical allusions, but these portraits are alive – the gleam of a fleeting tear in the corner of an eye (we're uncertain whether it really forms part of the image or whether we have just invented it ourselves), is the exact incarnation of the hint of light which, in the 17th century, would have been created by an inspired brushstroke. Strictly speaking, time passes in these portraits, but it's not until afterwards that we realise it. The

ne veut pas de mal à son interlocuteur, voire que l'on plaisante avec lui ?). Le visage représenté, le sien, reproduit l'expression du *smiley*. Les visages, plutôt, puisqu'ils sont trois. L'ensemble de l'image renvoie donc, comme dans d'anciens portraits, au « rendu » fidèle du caractère du modèle, de son expression. Mais celle-ci est également, volontairement, celle du caractère d'impression qui en constitue l'élément de base. Le caractère d'« expression » est donc également caractère d'« impression ». Cette expression est-elle calée sur le signe utilisé, limitée à celui-ci, en somme, ou bien lui résiste-t-elle, l'impose-t-elle ? Dans ce qui n'est qu'apparemment une mise en abîme, le procédé de dessin s'avoue comme procédé de reproduction, et la notule nous dit qu'il s'agit de carbone sur fibre (le carbone est notre composant principal, sinon unique, rappelons-le).

Tantôt le portrait se brouille, par excès, ou défaut de lumière, comme avec l'autoportrait *Corps éclairé* de Bertrand Gadenne, où la photographie fixe le mouvement de la lumière sur le visage, et nous renvoie, presque, l'image d'un écorché, en tout cas un tracé frénétique, comme chez Dodeigne un peu plus loin. Un portrait de la vie ? Celle de l'artiste ou du modèle ? Le choix est le nôtre.

« Apparitions, disparitions... »[5]

Ailleurs, le portrait, en temps qu'image reconnaissable, s'esquive, comme dans les peintures d'« Ados » de Sylvain Dubrunfaut, quitte à se décadrer parfois jusqu'à effacer le visage, pour ne laisser que des signes vestimentaires ou gestuels d'identification encore plus éloquents.

Tantôt il s'ensevelit sous la peinture elle-même, comme dans le travail de Frédéric Cresson *Portraits disparus*, où celle-ci est convoquée pour reproduire un visage, alors que celui-ci a déjà disparu préalablement dans de la toile peinte, ou plutôt en réalité, dans un amas de ce ruban de papier adhésif destiné habituellement à border une peinture en cours, pour l'empêcher de « déborder ». Ainsi transformée en bandelettes, la peinture évoque aussi une symbolique momification du modèle. Et de même que ce procédé voulait garantir la vie éternelle, le modèle est d'autant plus vivant, pour nous, désormais, qu'il n'est plus reconnaissable, plus identifiable. Raccourci, du moins un des raccourcis, du temps humain et de l'histoire des hommes, voire de l'histoire de l'art ou de la peinture.

La citation (à l'ordre du portrait ?)

Éléonore Saintagnan propose trois *Portraits flamands* sur un porte-photo numérique, en trois vidéos de personnages contemporains, faussement statiques. Couleurs, formes et modèles, jouent le jeu voulu par l'allusion historique, mais ces portraits sont vivants : le miroitement d'une larme fugace au coin d'un œil, dont on ne sait trop si elle est bien dans l'image ou si l'on vient de l'inventer soi-même, est l'avatar

hinted at movement, that is recognised later, is that of time itself.

Quote for quote, Emmanuel Morales comes up with a work based on a self-portrait by Chuck Close using a different, but parallel approach to the previous one. Here, the painting is reinterpreted, or reread, by computer and reduced in size according to one of the algorithms of the software used (let's call it "Paint"). The paint is then reapplied to recreate as faithfully as possible but at another scale and with a different sense of dignity the flat area of colour replacing the use of line, the surface replacing the strokes, the "digital" stroke of the computer.[6] The stroke thus becomes a stroke once again, relating a new story in its own way, a new history of painting.

In conclusion (fairly presumptiously)

Further on, *Le Crâne* (The Skull) by Eugène Dodeigne, might almost be mistaken for one of Rembrandt's small, grainy-surfaced self-portraits, "open mouthed" or "wide-eyed", but here without mouth or eyes. The lines are excessive and lively, agitated, depicting the movement of the artist as if photographed or filmed, but this time with line rather than light.
As for the subject, it provides another link with the exhibition's first portrait, the delightful pastel, a century earlier, for this skull ("if skull it is", indeed...) presents itself as the portrait of all of us. It's pointless therefore to deliberate over the observation that the image is essentially empty, empty undernea – the emptiness of paper, where our gaze is lost and found again. We are there. We are here. ■

exact de la touche de lumière qui, au XVII[e], eût été créée d'un coup de pinceau éventuellement génial. Le temps passe, à proprement parler, dans ces portraits, on s'en aperçoit après. Le mouvement deviné, puis finalement avéré, est celui du temps même.

Citation pour citation, Emmanuel Morales propose un travail à partir d'un autoportrait de Chuck Close qui suit une autre route, quoique parallèle à la précédente. Ici, la peinture est retraitée, disons plutôt relue, par l'ordinateur, et réduite selon un des algorithmes du logiciel utilisé (appelons-le « Paint »). La peinture ensuite s'appliquera à nouveau à restituer aussi fidèlement que possible l'image numérique, mais à une autre échelle, et avec une toute autre dignité, l'aplat remplaçant du coup la ligne, et la surface le trait, la touche « digitale » de l'ordinateur[6]. C'est ainsi que la touche redevient touche, et raconte à sa manière une nouvelle histoire, une nouvelle histoire de peinture.

En conclusion (assez crâne)

C'est un peu plus loin, devant *Le Crâne* d'Eugène Dodeigne, qui peut presque passer pour un des petits autoportraits de Rembrandt, monté en graine, « à la bouche ouverte » ou « aux yeux écarquillés », mais sans plus de bouche ni d'yeux. Le trait est pléthorique et vif, agité, le mouvement de l'artiste comme photographié, voire filmé, cette fois par le trait et non plus par la lumière.
Quant au motif, on y retrouve une autre correspondance avec le portrait inaugural, le délicieux pastel, un siècle plus tôt, car ce crâne (« si c'est un crâne » après tout…) s'annonce comme notre portrait à tous. Inutile pour cela de s'attarder sur le constat que l'image est essentiellement occupée par du vide, par du vide en dessous… Ce n'est que celui du papier… où se perd et se retrouve le regard. Nous y sommes. Nous sommes ici. ●

JEAN-PIERRE MOREL
Conservateur de bibliothèque

_**1** Pour le graveur sur cuivre Abraham Bosse (1602-1676) « portraiture » est un mot général comprenant la Peinture et la Gravure, et « portrait » plus ou moins équivalent à « tableau » (cité par Norbert Schneider dans *L'art du portrait*, Taschen 2002). | For the copperplate engraver Abraham Bosse (1602-1676) "portraiture" was a general word encompassing Painting and Engraving, and "portrait" was more or less equivalent to a "painting" (quoted by Norbert Schneider in *The Art of the Portrait*, Taschen, 2002).

_**2** Extrait d'une série déjà exposée. | From a previously exhibited series.

_**3** Cette phrase est, Outre-Manche, le conseil donné aux piétons avant de traverser. Etrangement, cette formule convoque aussi la Mélisande de Maeterlinck, violentée par son mari brutal, mal-aimé et mal-aimant, la tirant en tous sens par les cheveux : « Ah ! Ah ! Vos longs cheveux servent enfin à quelque chose ! À droite et puis à gauche ! À gauche et puis à droite ! »… In the United Kingdom, this is what pedestrians are told to do before crossing the road. Bizarrely, it also calls forth Maeterlinck's Mélisande when assaulted by her brutal, unloved and unloving husband, pulling her every which way by her hair: "Ah! Ah! At last, your long hair serves some purpose! To the right, then left! To the left then right!"…

_**4** La photo appartient à une série prise de part et d'autre de la Manche. Le personnage, en réalité, regarde « de l'autre côté ». | The photo is part of a series taken either side of the Channel. The character is actually looking across "to the other side".

_**5** « … comme dans la vie », dirait Jacques Prévert. | "… as in life", Jacques Prévert would say.

_**6** mesurons un instant le chemin parcouru par la « touche » pour cesser d'être, puis pour redevenir « digitale », c'est à dire relative au doigt. De même, notons que le terme « digital » en vient à ne plus rien désigner d'humain. | Let us pause for a moment to measure the route taken by the "stroke" in order to cease existing, and then, once again, to become "digital", that is to say related to the finger. Let us also note that the term "digital" has freed itself from any human meaning.

Portraiture
Vous êtes ici, Haubourdin, du 7 au 9 octobre 2011.
http://vousetesici.over-blog.fr

PAR/BY **CHRISTOPHE VEYS**

SAMUEL BUCKMAN

In the footsteps of Samuel Buckman

Samuel Buckman's work was given unprecedented exposure in the launch issue of 50° Nord where he presented a series of drawings representative of his poetic universe. A universe characterised by the tight interplay between text and line, and an ostensible fragility, a sort of nervousness, more a description of a state rather than an attempt at seduction. This article follows the artist's work over the space of a year – one rich in encounters and exhibitions – taking the form of a patchwork with a centrepiece (his exhibition at Saint Omer) and a constellation of other projects.

Saint Omer's department for cultural affairs, together with the Espace 36, launched an appeal to promulgate the vast job of drawing up an inventory of the town's impressive movable heritage (it is labelled a *Ville d'Art et d'Histoire*/town of art and history). Buckman responded and spent the summer of 2011 exploring the 1,349 objects which make up this movable heritage collection. After an initial sweep through the computerised system, he reduced the number of objects to be concentrated on, a selection process based as much on the heart as on more formal choices. And then came the moment to meet the objects thus selected, which led, in turn, to his encounter with the town's inhabitants, their lives and their habits, ranging from a present-day market gardener to the phantom presence of a ten-year-old student at Saint Omer's school of fine arts whose technical drawing had been selected for the 1889 World's Fair in Paris. The resulting dense and complex work was no straight forward reflection of the collection, but rather, a series of independent fragments all of which maintained a

SAMUEL BUCKMAN

Dans les pas de Samuel Buckman

Le travail de Samuel Buckman bénéficiait d'une visibilité dans le numéro de lancement de cette présente aventure éditoriale du réseau 50° nord. Il y avait proposé une série de dessins représentatifs de son univers poétique. Celui-ci se caractérise par un jeu étroit entre le texte et les traits, mais aussi par une fragilité apparente, une sorte de nervosité qui traduit plus un état qu'elle ne cherche à séduire. Notre propos est de parcourir ici une année du travail de l'artiste. Ce texte prend la forme d'un patchwork doté d'une pièce centrale (son exposition à Saint-Omer) et d'une constellation d'autres projets qui ont rythmé une année riche en rencontres et en expositions.

La direction des affaires culturelles de la ville de Saint-Omer et l'espace 36 ont lancé un appel afin de valoriser la vaste entreprise de recension du patrimoine mobilier de cette belle ville d'art et d'histoire. Samuel Buckman y a répondu et s'est penché durant l'été 2011 sur les 1349 objets qui composent le fonds du patrimoine mobilier de la cité. Après une première découverte générale sur support informatique, il s'est concentré sur un plus petit nombre d'entre eux. La sélection a dû s'opérer tant par des choix de cœur que par d'autres plus formels. Vient alors le moment de la rencontre directe avec les objets élus qui a généré celle avec les habitants de la ville, leurs vies, leurs gestes. D'un maraîcher d'aujourd'hui à la présence fantôme d'un étudiant de l'école des Beaux-arts de la ville alors âgé de dix ans et dont le dessin technique avait été sélectionné pour l'exposition universelle de 1889. Ainsi se déploie une œuvre complexe et dense qui n'est pas le reflet simpliste de la collection mais

relationship with the local context. Buckman's talent as an artist, however, made it possible to appreciate the installation without any prior knowledge of local history. For this reason, it would be interesting to show the exhibition elsewhere, in a totally different environment, to enable the individual works to acquire greater independence and, freed from the anecdotal context, to display more of their intrinsic artistic properties.

After a two-month residency, an exhibition was organised in the octagonal tower of Saint Omer's cathedral, a building which houses a large number of the items on the inventory. Buckman, however, never attempted to establish a literal link with these items. The title of the majestic installation resulting from this period was *Interprétations*, which was well and truly about establishing a distance with respect to objects; not a response, but transpositions and openings. A good twenty works resulting from his stay were assembled on as many platforms as there are characters in Rubens' masterly *Descent from the Cross* just a few feet away. In a delicate, arm's-length allusion to his illustrious predecessor, Buckman gave his piece an overall structure that corresponded to within a centimetre of the format of Rubens' masterpiece, at the same time borrowing from the Old Master's palette. Armed with a colour chart, Buckman identified a series of hues present in *The Descent from the Cross* which he then reproduced and poured into about twenty glass bottles. Another recipient, an imposing demijohn, found in the installation as well as in a video, was filled by Buckman with '*la crème de l'eau*' (the first water to be drunk in the new year) from a place called Port-au-Lait-Battu in Saint Omer. Amongst the other pieces that came into existence during his sojourn was a simple notebook, open, showing approximately 8,000 small crosses. When asked by a journalist about its significance, Buckman replied that it was, perhaps, a portable cemetery. Upon closer examination, the crosses can be seen to be traversed by white lines, which turn out to be fingerprint marks. Buckman drew each cross on his index finger with a black pen and then stamped it repeatedly until only a faint trace remained. This he did during his rest-breaks until the crosses had totally invaded the notebook. This notion of invasion was also apparent in a pile of identical postcards all inscribed with the word '*merci*' (thank you); a kind of transportable ex-voto, for members of the public could take one and use it not to thank God or his saints, but a real person made of flesh and blood to whom it could be sent or simply given.

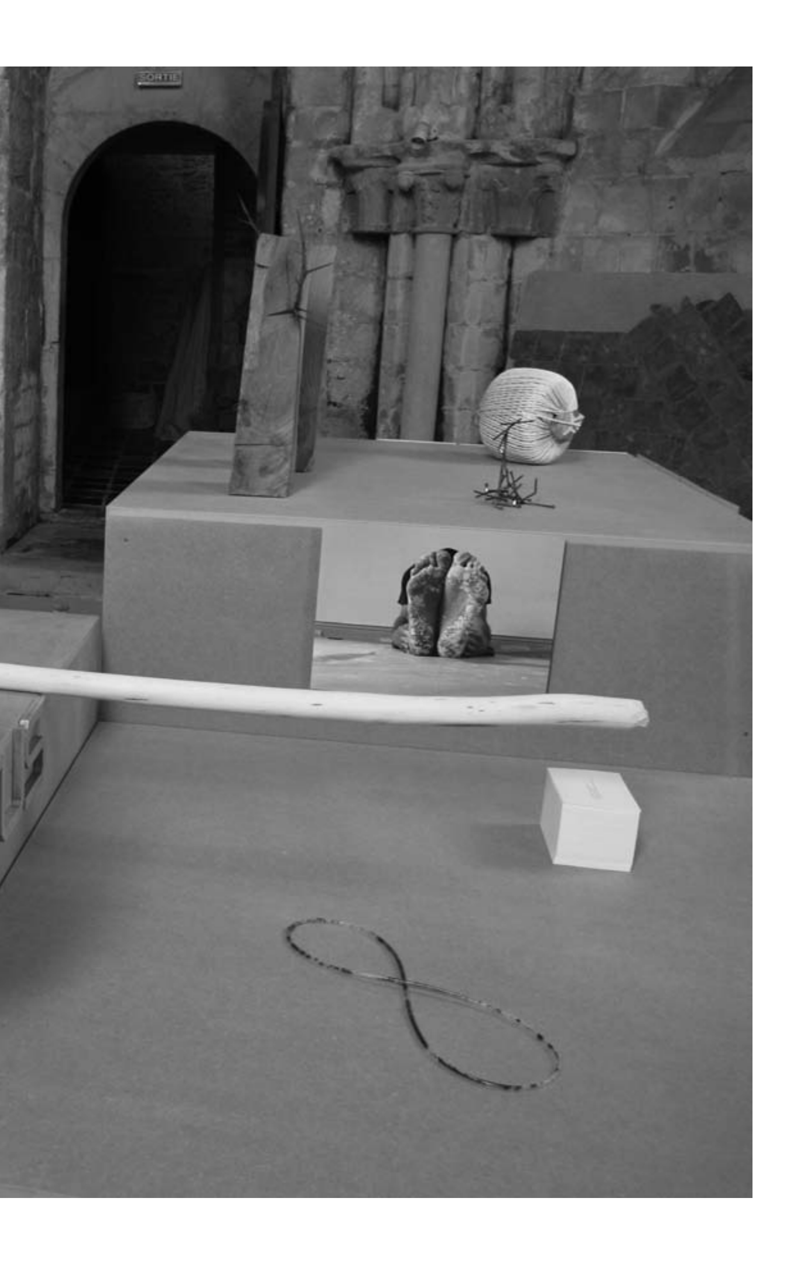
One of the charms of this installation was the skilful way in which it succeeded in blending a wide range of supports and techniques. Thus, the eye slid from a video to a series of drawings, from a small sculpture combining magnets with rusty nails collected from around the church of Saint Sepulchre to a collection of photographs of numbered wooden planks from boarded-up windows and doors like bits of sticking plas-



Samuel Buckman, *Interprétations*, installation.
Cathédrale de Saint-Omer, 2011-2012.

bien une série de fragments indépendants entretenant tous une relation avec le contexte local. Pour autant, le talent de l'artiste parvient à faire en sorte que l'œuvre puisse se contempler avec avidité sans connaître l'histoire patrimoniale. À ce titre, il serait heureux de réexposer cette installation dans un environnement totalement différent, de sorte que l'autonomie des pièces soit encore plus franche, et que, dégagées de l'aspect anecdotique, elles puissent apparaître dans leurs qualités plastiques propres.

Au terme de la résidence de deux mois, une exposition a été organisée dans la cathédrale de Saint-Omer (plus précisément dans la salle de la tour octogonale). Cet édifice est l'un de ceux qui abritent le plus grand nombre d'items



ter on the body of the town. Onlookers may have struggled to make sense of this arrangement but, if they allowed themselves to be carried along by the associations of words and forms, their efforts would, undoubtedly, have been rewarded. It should be pointed out that the Espace 36 team were on hand to render the forms of contemporary art on display more accessible for the general public, as well as helping those already familiar with these forms who, however, were completely unaware of the history and heritage of Saint Omer. With hindsight, we find the emergence of the notion of the fragment, essential both to the installation and Buckman's work as a whole. It is as if his interpretation of the town could only be meaningful if it were fragmentary. Shards of glass, bits of floor tiles and a detail of a painting are mere fragmentary

de l'inventaire. Pour autant, l'artiste n'a jamais cherché à établir une relation de littéralité avec ceux-ci. Le titre de la pièce majestueuse née de ce séjour est *Interprétations*. Il s'agit donc bien d'une distance prise face aux objets. Pas une réponse mais des transpositions, des ouvertures. Une bonne vingtaine d'œuvres issues de son séjour sont rassemblées sur autant de plateformes que de personnages sur la magistrale *Descente de croix* de Rubens conservée à quelques pas. L'ensemble de la structure correspond au centimètre près à son format, clin d'œil délicat et distancié à un illustre prédécesseur chez qui il va aussi puiser des couleurs. Muni d'un nuancier, il va, en effet, déterminer une série de teintes présentes dans le chef-d'œuvre, qu'il va produire et verser dans une vingtaine de bouteilles en verre. On retrouve un autre récipient, une imposante dame-jeanne, dans l'installation mais aussi dans une vidéo où l'artiste capture *La crème de l'eau* des marais au lieu-dit « Port-au-lait-battu ». Parmi les autres pièces nées durant son séjour, on découvre aussi un simple petit carnet ouvert comportant approximativement 8000 petites croix. Interrogé quant à sa signification par une journaliste de la Voix du Nord Samuel Buckman lui répond qu'il s'agissait peut-être d'un cimetière portatif. À y regarder de plus près, ces croix sont traversées par des lignes blanches. Il s'agit de traces digitales. Chaque petite croix étant d'abord tracée au stylo à encre noire sur l'index de l'artiste, que celui-ci tamponne jusqu'à ne laisser qu'une infime trace. Cette opération vient rythmer des moments de pause jusqu'à envahir totalement le carnet. Cette idée d'invasion est aussi présente au travers d'une pile de cartes postales toutes identiques sur lesquelles figure le terme « MERCI ». Sorte de petit *ex-voto* transportable puisque le spectateur pouvait s'en emparer et l'utiliser afin de remercier non plus Dieu ou ses saints mais bien une personne de chair et de sang à qui il pouvait l'envoyer ou l'offrir simplement.

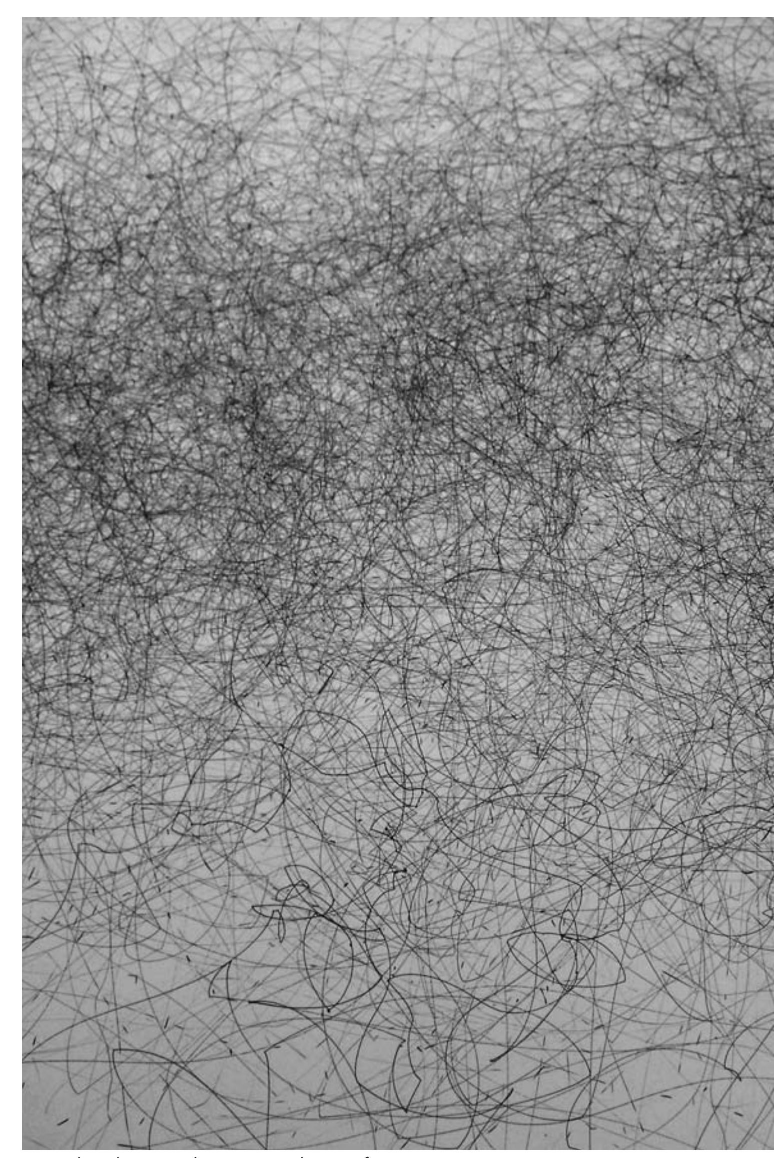
L'une des magies de cette installation tient au fait qu'elle marie habilement un très grand nombre de supports et de techniques. Ainsi, d'une vidéo notre regard glisse vers une série de dessins, d'une petite sculpture combinant des aimants à des clous rouillés ramassés autour de l'église Saint-Sépulcre, on passe à un ensemble de photographies de planches de bois annotées remplaçant porte ou fenêtre comme autant de sparadrap du corps de la ville. Le spectateur peine probablement à trouver un sens à ce dispositif. Mais s'il se laisse notamment porter par des associations de mots et de formes, nul doute que ses efforts en seront récompensés. Il faut préciser que l'équipe de l'espace 36 était présente afin d'aider les visiteurs, d'une part dans un souci d'accessibilité aux formes contemporaines de l'art et d'autre part afin d'aider un public coutumier de ces formes mais absolument ignorant de l'histoire et du patrimoine de la ville. Un regard rétrospectif permet de faire émerger une notion essentielle tant pour cette œuvre que pour le travail de l'artiste dans son ensemble : le fragment. Comme si cette interpré-

elements which, when put together, construct a fresh view of Saint Omer and a poetic image of the town. Another element of the installation illustrated this perfectly: having found a piece of a jigsaw puzzle representing a bit of sky, Buckman affixed it to a cluster of acacia thorns, added some minute white balls (in reality, fish eyeballs) like so many everlasting snowflakes, and covered the whole thing with a glass dome as if it were a religious sculpture.

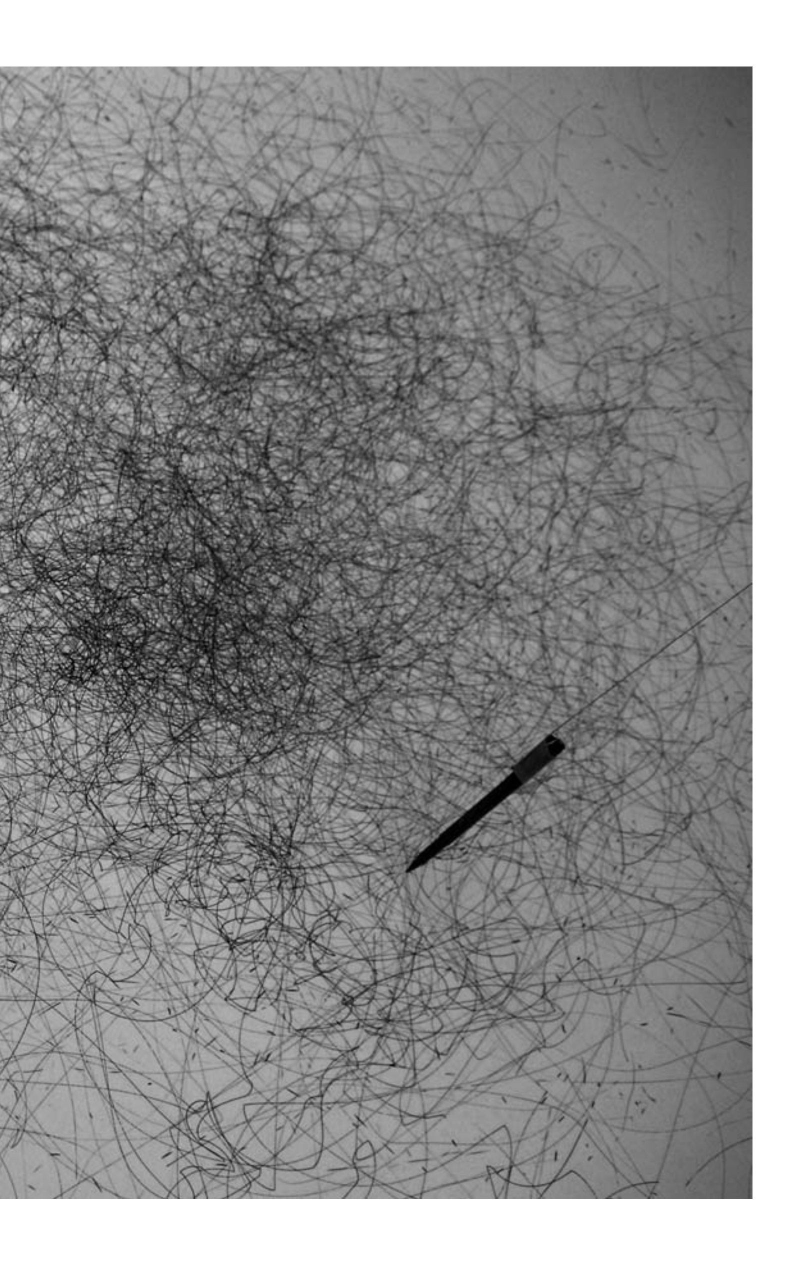
Samuel Buckman has always favoured using his wanderings as opportunities to seize life's fleeting moments. Gathering, drawing, recording and filming are his ways of capturing the delicate effervescence of a place's destiny. At Saint Omer, he once again became a rambler, following in the footsteps of pilgrims such as St Erkembode, whose name means something like 'recognised envoy', and whose tomb is still covered with tiny pairs of shoes, showing a continuing reverence for this indefatigable saintly walker. Henceforth, Buckman became the new messenger delivering a multifaceted interpretation of Saint Omer's heritage. *Interpretations* can be seen as a key moment within the artist's oeuvre, bringing into play all the areas of enquiry exercised by this relentless collector of trifles that form such a poetic description of our lives.

A few weeks after the end of this exhibition, Buckman participated in the 'seconde semaine atypique' (*second atypical week*) organised by the school of visual arts in Mons, Belgium. Given that the central theme for the week was 'values', Buckman got his group of students to question the notion of "found objects" and their opposite, objects with sentimental or emotional value. Once again, exchange and the transformation of objects lay at the heart of this exercise. One of the great qualities of the week, I feel, was that the students immediately started looking at things in a different way. They endowed the slightest fragment with disconcerting charm. This is one of Buckman's great strengths: the principle of giving a profound and poetic dimension to that which is modest and fragmented.

Selected for the Salon de la Jeune Création at the Espace 104 in Paris in November 2011, Buckman presented a collection of videos and drawings. His approach to video is one of contemplation. He uncovers incongruous things that fascinate him: a leaf of a tree which, for some obscure reason, is attached to a spider's thread and dances to the mercy of the flurrying wind... The exhibited drawings were not constructed traditionally. They were considerably more abstract and agitated, but also less fraught, and seemed to be devoid of intention. Their execution had, in fact, been entrusted to the wind, as for Yves Klein before him or, more recently, Tim Knowles. They revealed another important line of interrogation within Buckman's work, that of delegating production. This questioning had already led him to create 'four-handed' drawings, notably with his young son Gaspard; drawings which


Samuel Buckman, Le bruissement du vent, feutres pigmentaires sur papier aquarelle, 250 x 150 cm. 2011-2012.

tation de la localité ne pouvait être juste qu'à condition d'être parcellaire. Tessons de verre, morceaux de carrelage, détail d'un tableau, autant d'éléments fragmentaires qui, au final, composent une image poétique de la découverte réinventée de cette ville. À ce titre, une autre pièce de l'installation semble parfaitement l'illustrer. Après avoir trouvé une pièce de puzzle représentant un ciel, l'artiste la fige sur une grappe d'épines d'acacia et pose quelques minuscules billes blanches, qui sont en réalité des cristallins de poissons, comme autant de flocons de neige éternels, un dôme de verre les recouvre telle une sculpture religieuse. Depuis l'origine de sa pratique artistique Samuel Buckman utilise la balade comme une forme propice à saisir les instants fugaces de l'existence. Ramasser, dessiner, enregistrer, filmer sont



delicately evoked transmission and fatherhood. For a creator who uses the principle of harvesting abundantly, it seems inevitable that his interrogation should stretch to pondering the role of the hand of fate, which, in part, directs that of the creator by placing, or not, the ingredients necessary for the success of a project in his path.

On 1 January 2012, prompted by questions linked to an artist's daily progress, Samuel Buckman launched a project called '*un jour est un dessin*' (one day is a drawing). For this, he began a dedicated blog on which he posts a work on paper every day, and offers them for sale. The socio-political dimension of this is unlikely to escape the attention of art market specialists, given the affordability of the prices. Day by day,

autant de manières de rattraper dans son filet la délicatesse de l'écume des destinées des lieux. L'artiste s'est transformé une nouvelle fois en marcheur. Il prolonge aussi la marche des pèlerins comme celle d'Erkembode. Le sarcophage du saint encore aujourd'hui recouvert de petites chaussures témoigne d'une vénération toujours vive de cet infatigable marcheur dont le nom signifie « l'envoyé reconnu ». Samuel Buckman devient dès lors ce nouveau messager qui délivre une interprétation multiple des objets de la ville de Saint-Omer. *Interprétations* est un moment clef dans le travail de l'artiste puisque cette œuvre articule tous les champs d'exploration de cet infatigable collecteur de petits riens qui à eux seuls peuvent décrire avec poésie nos existences.

Quelques semaines après la fin de son exposition, Samuel Buckman a participé à la « seconde semaine atypique » organisée par l'ESAPV (École Supérieure des Arts et Pratiques Visuelles) de Mons. La semaine ayant pour thème central « les valeurs », l'artiste a proposé à son groupe d'étudiants de poser la question de l'objet trouvé et de son contraire, l'objet à valeur sentimentale ou affective. À nouveau, l'échange et la transformation des objets étaient au cœur de l'expérience artistique. L'une des grandes qualités de cette semaine fut selon moi le fait que les étudiants ont tout à coup accordé une nouvelle attention aux choses. Ils dotaient le moindre fragment d'un charme bouleversant. Ce principe est l'une des forces de l'action de l'artiste : donner au modeste, au parcellaire une dimension profonde et poétique.

Sélectionné pour le salon de la jeune création à l'espace du 104 à Paris, Samuel Buckman y a présenté un ensemble de vidéos et de dessins. Son approche de la vidéo est contemplative. Il découvre des choses incongrues qui le fascinent : une feuille d'arbre qui pour une raison inexplicable est attachée à un fil d'araignée et danse au gré des rafales et des souffles… Les dessins exposés n'avaient pas sa facture traditionnelle. Ils étaient bien plus abstraits, agités, moins tendus aussi ; aucune intention ne semblait les traverser. C'est que leur réalisation avait été confiée au vent (tel un Yves Klein avant lui ou plus récemment Tim Knowles). Ils révèlent une autre interrogation importante dans le travail de l'artiste, celle de la délégation de production. Ce questionnement lui a déjà valu de réaliser des dessins à quatre mains, notamment avec son jeune fils Gaspard, dessins qui délicatement évoquent la transmission et la paternité. Pour un créateur utilisant abondamment le principe de récolte, il semble inévitable de s'interroger par extension sur la main du hasard qui en partie dirige celle de l'auteur. Ce hasard qui pose ou non sur la route les ingrédients de la réussite de ses projets.

Mû par des interrogations liées au devenir quotidien d'un artiste, Samuel Buckman a lancé depuis le 1er janvier



Samuel Buckman, *Entre nous*, tubes PVC, héron naturalisé et projecteur, 2010-2011.

a journal of Buckman's preoccupations and interrogations is amassed, with drawings like cries, that are fierce, furious and raw; in short, alive.

In the same space-time continuum, Buckman's feet led him to Charleroi where the association named Incise was hosting an exhibition. There, he presented an important installation, *Entre nous* (between us), originally produced as part of a joint exhibition entitled *Tenir, debout* (standing up) at the Musée des Beaux-Arts in Valenciennes.[1] Wandering through a forest of PVC tubes, visitors come across a heron perched up high and nearly hidden, referring to a hunting incident during the artist's childhood.

The apparent heterogeneity of Buckman's work is at times surprising, but language and, in particular, poetry, run through it as major axes, along with his wanderings during which he harvests snatches of daily life that normally pass unnoticed, with which he composes, fragment by fragment, a universe of such richness and fragility that it deserves our full attention. ■

2012 un projet particulier sous le titre *Un jour est un dessin*. Il a ouvert spécifiquement un blog pour y publier quotidiennement une œuvre sur papier et la proposer à la vente. La dimension politico-sociale n'échappera pas aux spécialistes du marché de l'art tant la somme apparaît accessible. L'artiste dresse au fil des jours un journal de ses préoccupations, de ses interrogations. Les dessins y sont comme des cris. Vifs, rageurs, écorchés, vivants en somme.

Les pas de Samuel Buckman l'ont aussi dans le même espace-temps porté vers Charleroi qui accueillait une exposition conçue par l'association Incise. Il y a présenté une importante installation, *Entre nous*, produite dans le cadre de l'exposition collective *Tenir, debout* au Musée des Beaux-arts de Valenciennes[1]. Au détour d'une forêt de tubes de PVC, le visiteur découvrait haut perché et presque caché un héron renvoyant à un épisode de chasse vécu par l'artiste dans son enfance.

Le travail de Samuel Buckman peut surprendre par son apparente hétérogénéité mais le langage et particulièrement la poésie en est l'un des axes majeurs. La déambulation est l'autre pivot de son œuvre. L'artiste se fait flâneur et récolte les bribes d'un quotidien que l'on ne voit plus. Il compose fragment après fragment un univers d'une fragilité et d'une richesse qui mérite toute notre attention. ●

CHRISTOPHE VEYS
Historien de l'art et commissaire d'expositions,
il enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'ARTS² de Mons

_1 *Tenir, debout*, musée des Beaux-arts de Valenciennes, du 5 novembre 2010 au 6 mars 2011 (from 5 November 2010 to 6 March 2011).

Samuel Buckman, *Bird's eye view of... regards sur une ville et une collection*
Musée des Beaux-arts de Charleroi (B)
du 14 octobre 2011 au 25 février 2012.

Samuel Buckman, *Interprétations*
Cathédrale de Saint-Omer, du 3 au 9 octobre 2011.
http://samubu.canalblog.com
http://samuelbuckman.canalblog.com

PAR/BY **ANNE BENOIT**

ROBERT DELPORTE

Landscape as a musical stave

From October 2011 to January 2012, the MUba Eugène Leroy at Tourcoing presented the work of 24 artists in an exhibition entitled *Paysage mental/le dessin sans dessein* (landscapes of the mind/drawing without a plan). It was less about landscape as representation of a space seen from a particular point of view than a collection of graphic works, pictorial and three-dimensional, exploring the concept of the mental landscape, as a "journey through the visions, vantage points, perspectives of thought, apparitions, perceptions, idealised panoramas of the world..."[1]. Yannick Courbès, the exhibition curator, had created several spaces within the museum to resemble small print-rooms where the inspirations and graphic constructions of these artists were presented. The show included a selection of works by Robert Delporte, an artist who had lived in Tourcoing from the time of his studies at the École des Beaux-arts in 1971 until his death in 1991.

Drawings from different periods were exhibited on the walls and in a large glass-topped display table, including, notably, those done by Delporte in Jean Ferlicot's studio[2]. These drawings by Delporte were very different from those of his late period, and revealed numerous figurative elements that were part of his universe – tractors, small houses, fences and bikes, all small, like miniatures lost in furrowed landscapes, shot through with lines, strewn with marks – landscapes that would later become the very essence of his drawings. The result was one of saturation, the whole surface of the support, more often that not a sheet of paper, being almost uniformly covered.

ROBERT DELPORTE

Le paysage comme portée musicale

D'octobre 2011 à janvier 2012 on a pu voir au MUba Eugène Leroy, à Tourcoing, une exposition réunissant 24 artistes, intitulée *Paysage mental / le dessin sans dessein*. Il n'y était pas vraiment question de paysages comme représentations d'un espace à partir d'un certain point de vue, mais d'un ensemble d'œuvres graphiques, picturales et en trois dimensions, qui exploraient le concept de paysage mental, comme une « promenade à travers des visions, des regards, des perspectives de la pensée, des apparitions, des perceptions, des panoramas rêvés du monde… »[1]. Yannick Courbès, commissaire de l'exposition, avait conçu dans le musée plusieurs espaces comme des cabinets intimes nous présentant les pulsions et constructions graphiques de ces artistes. On pouvait y voir entre autres une sélection d'œuvres de Robert Delporte, artiste qui a vécu à Tourcoing à partir de la date de son entrée à l'école des Beaux-arts en 1971 jusqu'en 1991, date de sa mort.

Sur les cimaises et sur une grande table-vitrine étaient présentés des dessins de différentes époques et notamment ceux faits par Robert Delporte dans l'atelier de peinture de Jean Ferlicot[2]. Ces dessins étaient très différents de ceux de la dernière période, et on y voyait de nombreux éléments figuratifs faisant partie de son univers. Tracteurs, petites maisons, barrières, vélos… ils étaient déjà petits, comme des miniatures perdues dans des paysages labourés, criblés de lignes, semés de traits, ces paysages qui deviendront ensuite l'essence de ses dessins. L'ensemble était très saturé, couvrant presque uniformément toute la surface, le plus souvent une feuille de papier.



Robert Delporte, *Sans titre*, encre sur papier. Coll. particulière.

“To start with, I take a piece of paper… and then it is a question of making it come alive. First a drawing… often small in size, done with a pen… forms the base or the bass. Then the colours arrive, overlaying the bass and the rhythms, sharp colours or saturated or hatched. This represents a somewhat airy landscape, haunted by new beginnings. A view… vertical and, at the same time, from above… reminiscent of a map…”.[3]

The landscape is where Robert Delporte travelled and what he transposed into his drawings. With time, the figurative elements progressively disappeared and another space materialised composed solely of what the artist selected: lines of varying thickness, parallel lines like geological strata and ploughed furrows. These traces were left over from his travels in Brittany, Germany and Poland, and most of all, from his early experiences on the tractor of his uncle, a farmer near the town of Albert in the Somme. He viewed the land from on high, at a slight angle, from the seat of the tractor. This unusual vantage point over the fields was accompanied by the slowness of mechanical displacement, transcribed as a sort of slowness of pen or pencil stroke, as a musical lament…
And, as with all unusual vantage points, high-angled or low-angled, the object represented became abstract and enigmatic.

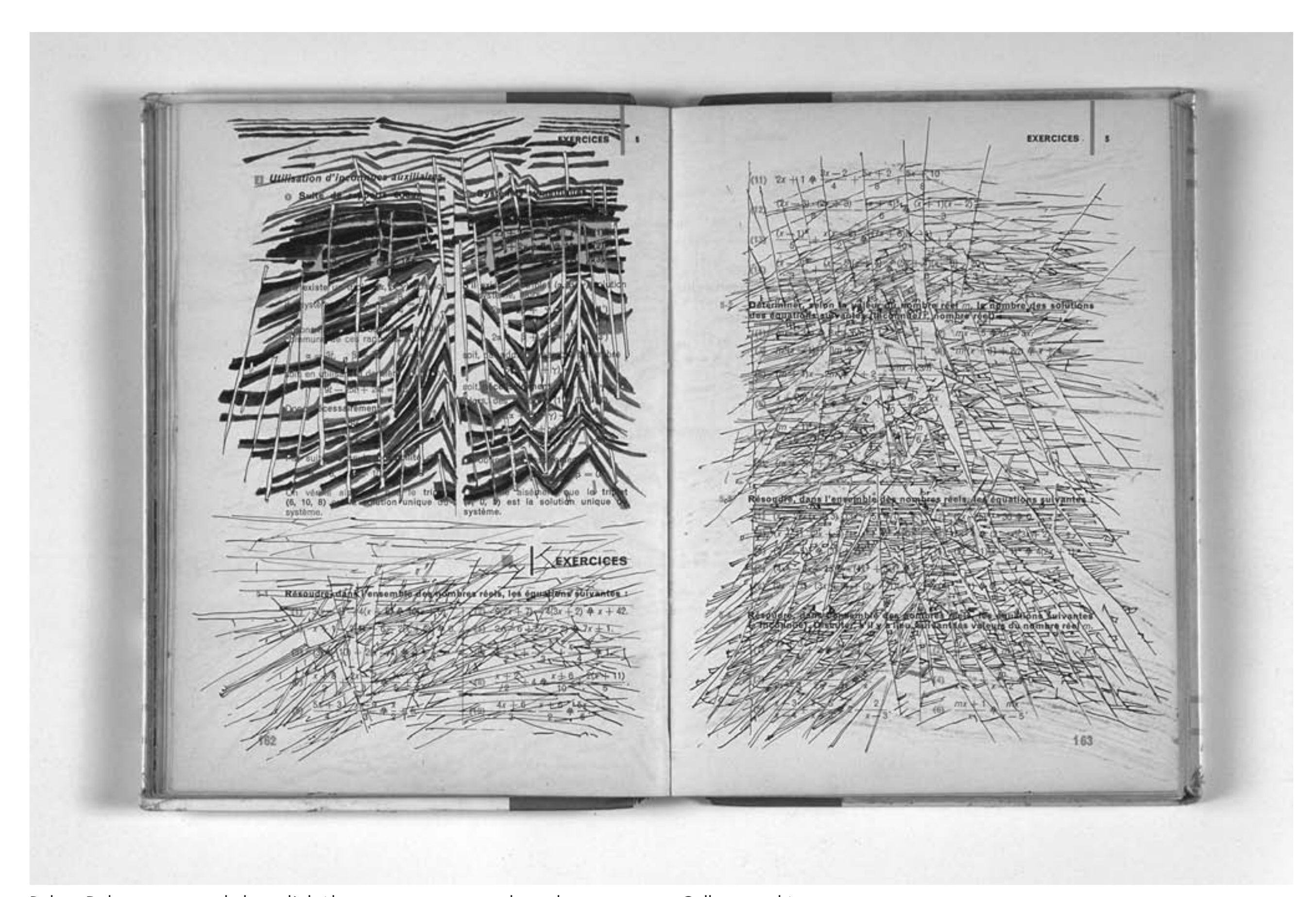
« Pour commencer je prends une feuille… il s’agit ensuite de la faire vivre. D’abord un dessin… souvent de petit format fait à la plume… ce qui fait donc la base ou la basse. Puis les couleurs viennent se greffer sur la basse et les rythmiques, avec des couleurs aiguës ou saturées ou hachées. Ceci figure un paysage plutôt aérien, hanté par le recommencement des choses. Une vue… verticale et en même temps du dessus… ce qui fait penser à des cartes géographiques… » [3].

Le paysage, Robert Delporte le parcourait et le transposait dans ses dessins. Et plus le temps passait, plus les éléments figuratifs disparaissaient et un autre espace surgissait qui ne se construisait qu’avec ce qu’il avait choisi : des traits d’épaisseurs différentes, des lignes parallèles comme des strates géologiques ou des lignes de labours. Toutes ces traces témoignaient de ses voyages en Bretagne, en Allemagne, en Pologne… Mais surtout de ses premiers circuits sur le tracteur de son oncle, agriculteur dans la Somme près d’Albert. Il conduisait les tracteurs et, de cette position, voyait la terre de haut, assis en légère plongée. Ce point de vue particulier sur les champs était accompagné par la lenteur du déplacement mécanique, transcrit dans une sorte de lenteur du geste à la plume ou au crayon comme une complainte musicale…
Or, comme dans tout point de vue particulier, plongée, contre-plongée… l’objet représenté devient abstrait, énigmatique.

Après ses virées en tracteur d’où il possédait le paysage en le surplombant, ses marches ont été liées à la rencontre aux Beaux-arts de sa femme Anne Walker avec laquelle il a vécu à Tourcoing. Ils partaient pour des vacances familiales en Bretagne, avec son père, ses sœurs, son frère Franck et son beau-frère.
Là, il marchait à la recherche de menhirs et de dolmens et il commença à représenter cette « nature qui griffe les choses et qu’il devait si bien voir dans le Finistère… » (Eugène Leroy[4]). Griffure, déchirure, écorchure, raie, strie, zébrure, liseré, striure, marbrure, sillon, rainure, rayure, ligne, trait, bande, hachure, égratignure, éraflure… chacun de ses mots correspondant à sa peinture.

Dans cette région, quelques années plus tard, Robert Delporte et Janusz Stega se sont perdus à la recherche du dolmen qui leur résistait et qu’ils ont trouvé, englouti par la nature. Robert Delporte se servait de cartes d’état major. Il en possédait de nombreuses qui l’accompagnaient dans ses errances. C’est toujours en Bretagne en 1980 qu’il a fait un dessin du paysage face à la fenêtre composée de petits carreaux. Il se servit de ce quadrillage, assis à une table, pour le repérage et pour le découpage de la côte des Abers qu’il avait sous les yeux. Il retrouvait ainsi intuitivement le perspectographe inventé à la Renaissance par Dürer que l’on appelle aussi la « fenêtre de Dürer ». Ce dessin signe

After his detours on the tractor and his bird's eye view of landscape, his peregrinations were undertaken in the company of his wife, Anne Walker, whom he met at the Beaux-arts and with whom he lived in Tourcoing. They spent their family holidays in Brittany with her father, her sisters, her brother Franck and her brother-in-law.
In Brittany, his walks took him in search of menhirs and dolmens and he began to portray a vision of "nature which rips and lacerates things and of which he must have been so aware in Finistère..." (Eugène Leroy[4]). Scratch, tear, graze, gash, slash, groove, stripe, strip, striation, marbling, furrow, streak, score, line, rule, hatch, laceration, scrape: all of these words correspond to Deporte's painting.
It was in this same region, a few years later, that Delporte and Janusz Stega got lost looking for a dolmen which they eventually found completely overrun by nature. Delporte used the equivalent of Ordnance Survey maps, of which he owned several and which accompanied him on his wanderings. It was again in Brittany in 1980, that he did a drawing of the coast of Abers, seated at a table and looking out through a window with small panes which he used as a reference grid. By doing this, he had instinctively recreated the perspecto-



Robert Delporte, extrait du livre d'algèbre, encre et crayons de couleur sur papier. Coll. particulière.

le début d'une série sur papier millimétré exposée ensuite à la Galerie d'en Haut en 1982 et à Passage-temps rue Gambetta à Tourcoing.

Robert Delporte aimait le papier, les livres, cartes postales, cahiers, carnets sous de multiples formes, terrains vierges ou déjà couverts de signes et d'écritures. Johannes Koch : « À Hambourg j'ai trouvé beaucoup de livres de comptes. Les anciens livres avec des papiers de qualité et des couvertures très solides, qui montrent les achats et ventes d'une entreprise. Robert les a ensuite choisis, surtout en fonction des mots. Quelques mots, sans comprendre, mais qui sont des signes pour lui. Et dont il aimait les sonorités. Les additions, elles, deviennent des fragments de paysages. Dans ces livres il trouve un autre pays, étrange, inconnu. Et, sur les pages, les traits que quelqu'un lui a donnés. J'ai trouvé aussi des cartes perforées pour des anciens ordinateurs (Lochkarten), qui vont être la base d'un autre travail. Cela a été ma contribution : trouver pour les dessins de Robert de la nourriture ».
Johannes Koch, artiste allemand, faisait partie des nombreux artistes que Robert Delporte a rencontrés à l'école des Beaux-

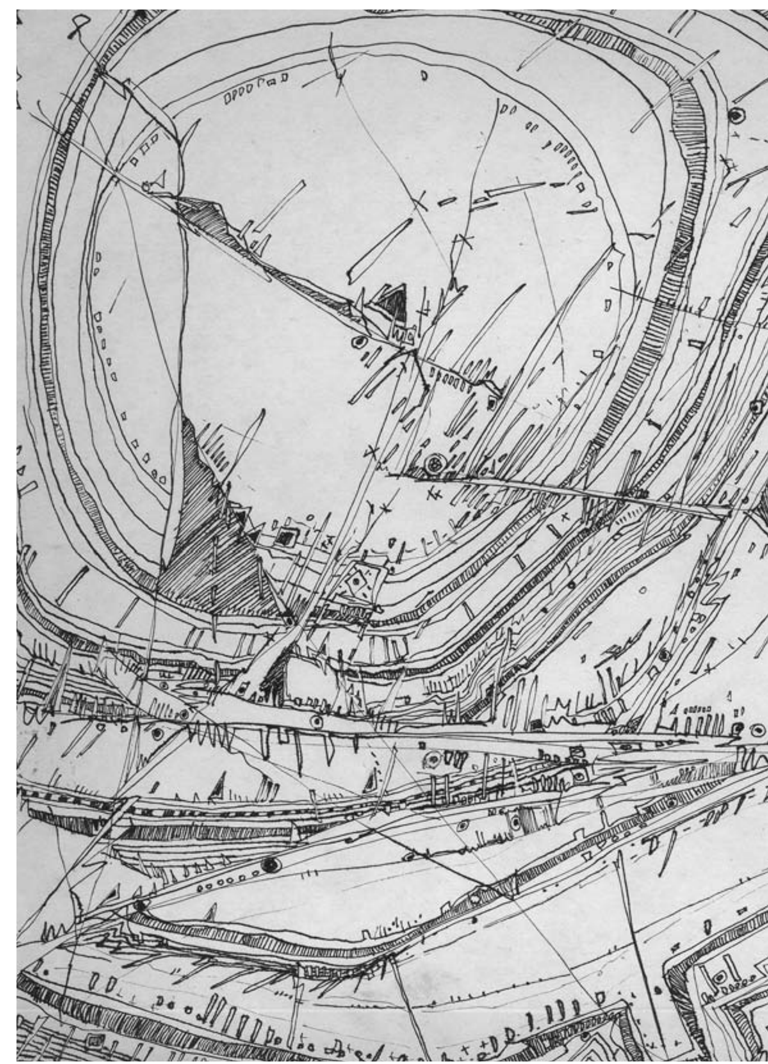
graph, also called 'Dürer's window', invented by Dürer during the Renaissance. This drawing was the first of a series which he did on graph paper, subsequently exhibited at Turcoing's Galerie d'en Haut in 1982 and then the Passage-temps in Rue Gambetta.

Delporte liked paper, books, postcards and various forms of notebook, whether blank or already filled with signs and writing. The German artist Johannes Koch remembers that "In Hamburg, I found a load of account books. Old books with quality paper and covers which contained details of sales and purchases of some company or other. Robert picked them over, selecting them especially on the basis of words. Words which he didn't understand, but which were, for him, signs. And, of which he liked the sounds. The lists of additions became fragments of landscapes. He found another country in these ledgers, one that was strange and unknown; and, on the pages, contours that someone had given him. I also found some punch cards for old computers, which would become the basis for another work. That was my contribution: finding food for Robert's drawings."

Johannes Koch was one of the numerous artists of eastern European origin whom Delporte came across at the École de Beaux-arts in Tourcoing; others included Janusz Stega, originally from Poland, and Detlef Runge and Heinz Jûrgen Appel from East Germany. They spent whole nights talking about music, bars, urban landscapes, and claggy fields, turned and ploughed.

During the nights when he worked alone, he listened to foreign radio stations, sounds that took him travelling, distant radio waves from Russia or Albania. And, he integrated the words he heard only as sounds into his drawings and his palettes. With the help of his dictionaries, he learnt languages, especially those of northern and eastern Europe. With *Après Guerre*[5] he went to Poland twice for concerts in Rzeszów and Stalowa Wola and while there, they made a recording in a clandestine studio in a private flat. Delporte played the guitar from which he squeezed sounds that echoed his drawings: rhythm, repetition, emphasis, breaks... He was close to those people who had attended the painting workshop at the École des Beaux-arts in Tourcoing: he quickly made friends with Pierre Yves Bohm who was responsible for introducing him to the painter Eugène Leroy, who used to come to Après Guerre's concerts to listen to 'Bèbert' play his guitar.

Robert Delporte, however, slowly slipped into a deep depression and it became more and more difficult to communicate with him. People continued to visit him in the Rue de Gand in Lille, in his small house with its communal backyard. He received us in his best room, the music room where he kept all his records and his hi-fi, along with his collection of old toys, cranes, tractors and model trains... We listened to Gong,



Robert Delporte, encre sur papier. Coll. particulière.

arts de Tourcoing, originaires des pays de l'Est : Janusz Stega, mais aussi Detlef Runge et Heinz Jûrgen Appel venant d'Allemagne de l'Est… Ils passaient des nuits entières à discuter de musique, de bars, de paysages urbains et de champs épais, retournés, labourés…

Pendant les nuits où, seul, il travaillait, il écoutait les radios étrangères, des sons qui le faisaient voyager, des ondes hertziennes les plus reculées, russes, albanaises… Et il intégrait les mots qu'il entendait comme des sons dans ses dessins et ses palettes. Il apprenait les langues avec ses nombreux dictionnaires étrangers, surtout des pays du Nord et de l'Est. Avec Après guerre[5], il s'est rendu deux fois en Pologne pour des concerts à Rzezow et Stalowa Wola, mais aussi pour un enregistrement dans un studio dans un HLM, privé, clandestin. Il jouait de la guitare et en sortait des sons qui faisaient écho à ses dessins, rythme, répétition, accen-



tuation, fêlure… Il était lié à ceux qui ont fréquenté l'atelier de peinture de l'École des Beaux-arts de Tourcoing ; c'est Pierre Yves Bohm avec qui il est devenu ami très vite, qui lui a présenté Eugène Leroy. Eugène Leroy qui venait assister aux concerts d'Après guerre, écouter les sons de la guitare de « Bébert »…

Robert Delporte sombra peu à peu dans une profonde dépression. Il devenait de plus en plus difficile de communiquer avec lui. On continuait à lui rendre visite, rue de Gand à Lille, dans sa petite maison de courée. Il nous y recevait dans la première pièce, le salon de musique, où étaient rassemblés ses vinyles, sa chaîne stéréo et sa collection de jouets anciens, grues, tracteurs, locomotive en métal… On écoutait Gong, Soft machine, Plastic People of the Universe, Joy Division, Jeff Beck, Cream, Pretty Things, Père Ubu… et surtout Captain Beefheart, qu'il a vu sur scène en 1974[6]. On voyait de cette pièce la cuisine-atelier, principale pièce de vie.

Comme Eugène Leroy le disait de ses dessins, sa maison c'était lui, lui et Anne avant qu'elle ne parte. La maison qui « protège le rêveur » (Gaston Bachelard). On pouvait y voir son voyage intérieur sur la table de cuisine, les cendriers pleins, les boîtes d'allumettes, les paquets de Celtique… et des galets, non plutôt des pierres, des crayons de couleurs, plumes et encres…

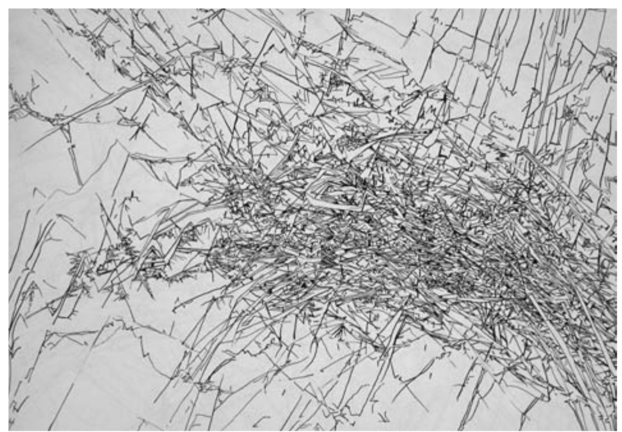
Michel Bouilliez me rappelait que la table était à la fois l'atelier et l'espace d'exposition… Robert Delporte savait que beaucoup de gens venaient le voir et la table était là aussi pour montrer ce qu'il faisait ; tout était organisé, avec un ordre bien étudié, malgré une apparence qui aurait pu être jugée anarchique, mais qui ne l'était pas. Les dessins en cours étaient posés là, bien visibles, et, si on lui demandait, il était heureux de tourner les pages des carnets, où l'on voyait ses dessins si structurés, soignés : le paradoxe de l'homme et du peintre, à la fois anarchique et très discipliné…
L'exposition organisée par Odile Chopin juste avant sa mort à la médiathèque Marguerite Yourcenar de Faches-Thumesnil montre l'œuvre la plus aboutie, débarrassée de son contexte figuratif. Rythme, répétitions et décrochements nous livrent une sorte d'écriture musicale, un espace à la fois de tension et de repos.

Drogue, cures de désintoxication, alcool… la vie de Robert Delporte fut pleine de douleurs et de grands éclats de rire, d'amitiés profondes et de très grande solitude à l'image de sa mort, seul, en 1991, dans la « cuisine atelier » de sa maison rue de Gand, suite à une chute sur une pierre, ramenée de Bretagne.
Johannes Koch : « Il me parlait souvent de son idée de l'horizon. L'horizon que l'on perçoit lorsqu'on est en mouve-

Soft Machine, Plastic People of the Universe, Joy Division, Jeff Beck, Cream, the Pretty Things, Père Ubu, and especially Captain Beefheart[6], whom he saw live in 1974. From this room, there was a view of Delporte's workshop-cum-kitchen, where he spent most of his time.

Eugène Leroy said of his drawings that they were Delporte, and it was the same with his house: it was him – his and Anne's before she left. The house that "protects the dreamer" (Gaston Bachelard). We could see his inner voyage spread across the kitchen table: overflowing ashtrays, match boxes, packets of Celtique; and pebbles, or rather stones, colour pencils, pens and inks…
Michel Bouilliez reminded me that the table was both workshop and exhibition space… Delporte knew that a lot of people came to see him, and the table was there to show off what he did; everything was organised, a studied order, in spite of the

appearance of anarchy, which wasn't. The work and drawings in progress were there, nice and visible, and, if you asked, he would happily go through the pages of his notebooks where you would see his drawings, so structured, so neat: the paradox of the man and the painter, at the same time anarchic and disciplined...
The exhibition organised by Odile Chopin just before his death at the Médiathèque Marguerite Yourcenar in Faches-Thumesnil in the Nord department showed his most accomplished work, stripped of all figurative context. Rhythm, repetitions and dislocations formed a sort of musical notation, a space of both tension and peace.



Robert Delporte, encre sur papier. Coll. particulière.

Drugs, detox sessions and alcohol: Delporte's life was full of pain and great outbursts of laughter, of close friendships and immense solitude, reflected in his death, alone, in 1991, in the kitchen-workshop of his house in Rue de Gand, after falling over a stone that he had brought back from Brittany.
Johannes Koch again: "He often talked to me about his idea of horizon; the horizon that you see when you are moving, the one that is on the edge of the window in a train. Every day, to get to the school where he taught, he took the train from Arras to Tourcoing, over two hours every day. This flat countryside is very melancholic, but when in a train, Robert was there, up against the window, facing a landscape that he greeted, both ways. He used to say: 'Crossing this landscape is saying hello and immediately goodbye, because the landscape is already gone, because the train is moving, moving at high speed' and that the image of the countryside that he had grasped slipped instantly away and was lost. He compared life to that fleeting vision, 'we have no idea what the future will be, and the present is already gone, very quickly forgotten'. And thus it was that, in the evening when he sat down at his table, he mused on a landscape broken into a million small pieces..." ■

ment, celui qui se trouve au bord de la vitre d'un train. Tous les jours, pour se rendre au lycée où il enseignait, il voyageait entre Arras et Tourcoing, tous les jours plus de deux heures aller et retour. C'est d'une grande mélancolie, ce paysage plat, quand on est dans un train, et Robert était au bord de la vitre, face à un paysage qu'il saluait, dans les deux sens. Il me disait "Traverser le paysage c'est dire bonjour et tout de suite adieu, parce que le paysage est déjà parti, parce que le train est en grand mouvement, en grande vitesse" et Robert disait saisir et perdre aussitôt l'image du paysage qu'il avait aperçu. Il comparait la vie à cette vision fugitive, "on n'a pas d'idée de ce que sera le futur et le présent est déjà passé, très vite oublié". Et c'est ainsi que le soir quand il s'assied à sa table pour faire un dessin il réfléchit à un paysage cassé en millions de petits morceaux… ». ●

ANNE BENOIT
Artiste, agrégée d'arts plastiques

_1 Yannick Courbès, *Paysage mental, le dessin sans dessein*, éd. MUba Eugène Leroy, Tourcoing, 2012.

_2 Jean Ferlicot, peintre et enseignant à l'école des Beaux-arts de Tourcoing de 1952 à 1986. | Jean Ferlicot, painter and teacher at the École des Beaux-arts in Tourcoing from 1952 to 1986.

_3 Extrait des écrits de Robert Delporte. | Extract from the writings of Robert Delporte.

_4 *Le cadeau d'Eugène*, vidéo réalisée en 2001 par Francine Taraska où l'on voit Eugène Leroy et Marina Bourdoncle discuter en regardant attentivement les dessins de Robert Delporte, ZITA en coproduction avec le CRRAV. | *Le cadeau d'Eugène*, video made in 2001 by Francine Taraska in which Eugène Leroy and Marina Bourdoncle talk whilst looking attentively at Robert Delporte's drawings, ZITA co-produced with CRRAV.

_5 Janusz Stega et Robert Delporte furent les fondateurs d'Après guerre, groupe de rock expérimental franco-polonais. | Janusz Stega and Robert Delporte were founder-members of Après Guerre, an experimental Franco-Polish rock group.

_6 Captain Beefheart (musicien) est le pseudonyme de Don Van Vliet (1941-2010), artiste peintre, exposant à la galerie Werner, comme Eugène Leroy. | Captain Beefheart (musician) was the pseudonym of the painter Don Van Vliet (1941-2010) who, like Eugène Leroy, exhibited at the Michael Werner Gallery.

Avec l'aide (dans l'ordre d'apparition) de Franck Walker, beau-frère et ami de Robert, Michel Bouilliez, Bernard Dananai, Janusz Stega, Pierre Yves Bohm, Eugène Leroy, Marina Bourdoncle, Johannes Koch, tous artistes et amis de Robert Delporte. | With help from (in order of appearance) Franck Walker, Robert's brother-in-law and friend, and Michel Bouilliez, Bernard Dananai, Janusz Stega, Pierre Yves Bohm, Eugène Leroy, Marina Bourdoncle and Johannes Koch, all artists and friends of Robert Delporte.

Paysage mental / le dessin sans dessein
MUba Eugène Leroy, Tourcoing,
du 14 octobre 2011 au 30 janvier 2012.
http://www.muba-tourcoing.fr

PAR/BY **PHILIPPE BARYGA**

GAUTHIER LEROY

To customise / to equalise

ORIGINS. An essay on Gauthier Leroy's sculpture is not necessarily intended to explain his works. Do we explain a guitar? We can discuss the choice of its materials and of its microphones, just as we play a guitar. Faced with one of Gauthier Leroy's sculptures, the spectator cannot avoid becoming mentally embroiled. Once on board, he endeavours to make his way back through the work's process of fabrication, all the way to its source or sources. A legend that seems to have stuck attributes the artist's interest in working with materials to his childhood, when he constructed rafts for exploring the canal that ran behind his family home, and it would appear that nowadays he enjoys instinctively navigating his way among culture's many currents.

STUDIO. Gauthier Leroy still lives in this family house in a suburb that looks like a wasteland. The garage, which he has converted into a studio, looks like any other handyman's workshop except, perhaps, for the neat storage space indicative of a meticulousness that is born out in each of his works, and a particularly inviting CD collection. Anarchic yet constructed miniature models of scaffolding made of matches are arranged on a shelf; like images of neurological connections, they illustrate the way in which Gauthier Leroy operates, through associations of ideas, images and materials, yet devoid of any gratuitousness.

ORIGINS. In 2010, Gauthier Leroy made a group of silkscreen prints from which all his recent sculpture is derived, and which he refers to as "back-to-front labels". Each of these prints bears three phrases in carefully considered typography on a coloured background. The most conspicuous of them reads: Bill Haley, Alley Oop, Dinosaur Junior. The assonance

GAUTHIER LEROY

Customiser / Équalizer

Origine. Un texte sur la sculpture de Gauthier Leroy n'a pas nécessairement vocation à expliquer ses œuvres. Explique-t-on une guitare ? On peut entrer dans le choix de ses matériaux, le détail de ses bobinages. On joue de la guitare. Devant une sculpture de Gauthier Leroy, le spectateur ne peut qu'entrer en activité cérébrale. Il s'embarque, et tente de remonter le processus de fabrication de l'œuvre à sa source, à ses sources. Si une légende tenace attribue les débuts de Gauthier Leroy dans le travail des matériaux à la construction, durant son enfance, de radeaux destinés à explorer le canal qui passait à l'arrière de la maison familiale, il semble que ce soit à présent sur le fleuve aux multiples courants de la culture qu'il prenne plaisir à se diriger à vue.

Atelier. Gauthier Leroy habite toujours cette maison familiale dans une zone suburbaine aux allures de friche. Il a aménagé le garage mitoyen en un atelier qui ne se différencie que peu de l'atelier de tout bricoleur compétent, mis à part, peut-être, l'efficacité des rangements, signe d'une méticulosité vérifiée dans chacune de ses pièces, et une collection de CD des plus alléchantes. Sur une étagère sont disposés de petits échafaudages en allumettes, anarchiques et cependant construits ; cette image de connexions neurologiques montre la manière dont travaille Gauthier Leroy : par associations d'idées, d'images, de matériaux, cependant sans aucune gratuité.

Origine. En 2010, Gauthier Leroy a réalisé un ensemble de sérigraphies qu'il définit comme des « cartels inversés », et dont sont issues toutes ses sculptures récentes. Chacune de ces sérigraphies présente, sur un champ coloré, trois

of this ready-made poem is clear to all, but those more specifically interested in the history of rock and vintage American comics will be able to discern the artist's recurring preoccupation with popular music and prehistory. However, the blind test aspect of these sequences of references is possibly what interests the artist least. This deadpan wordplay composed of echoes and hints of anachronism that confirm the opening of a parallel cultural universe, may be seen as theoretical models for Gauthier Leroy's two recent exhibitions in Roubaix, one at the B.A.R. (Bureau d'Art et de Recherche) and the other at La Piscine (Musée d'Art et d'Industrie). Like the internal structure of most of his works, rebounds, sequences and ramifications are found between the two exhibitions (the candles, at the B.A.R., in a smoky showcase, like a transportation crate foreshadowing their arrival at the museum) – echoes, to take up the sound metaphor so dear to the artist.

Both these shows clearly mark a development, a conscious enhancement of the quality of the materials henceforth replaces the manipulation of commercial images that formed the visual identity of his earlier pieces.

CONVERSATION. G.L.: I like carrying out a sort of inquiry, going back to the source of a logo. When the American petrol company Sinclair used a dinosaur, it represented the idea of fossil energy rather well. At the time, Sinclair created parks with dinosaurs the size of houses, that you could walk into. It was the start of merchandising, of the notion of placing promotional items in the hands of the public… I try to dissect these visual strategies that act like decoys – with one fell swoop, an entire universe is created from an image or an idea.
P.B.: I thought, for a moment, that you invented logos that were equally fantastic.

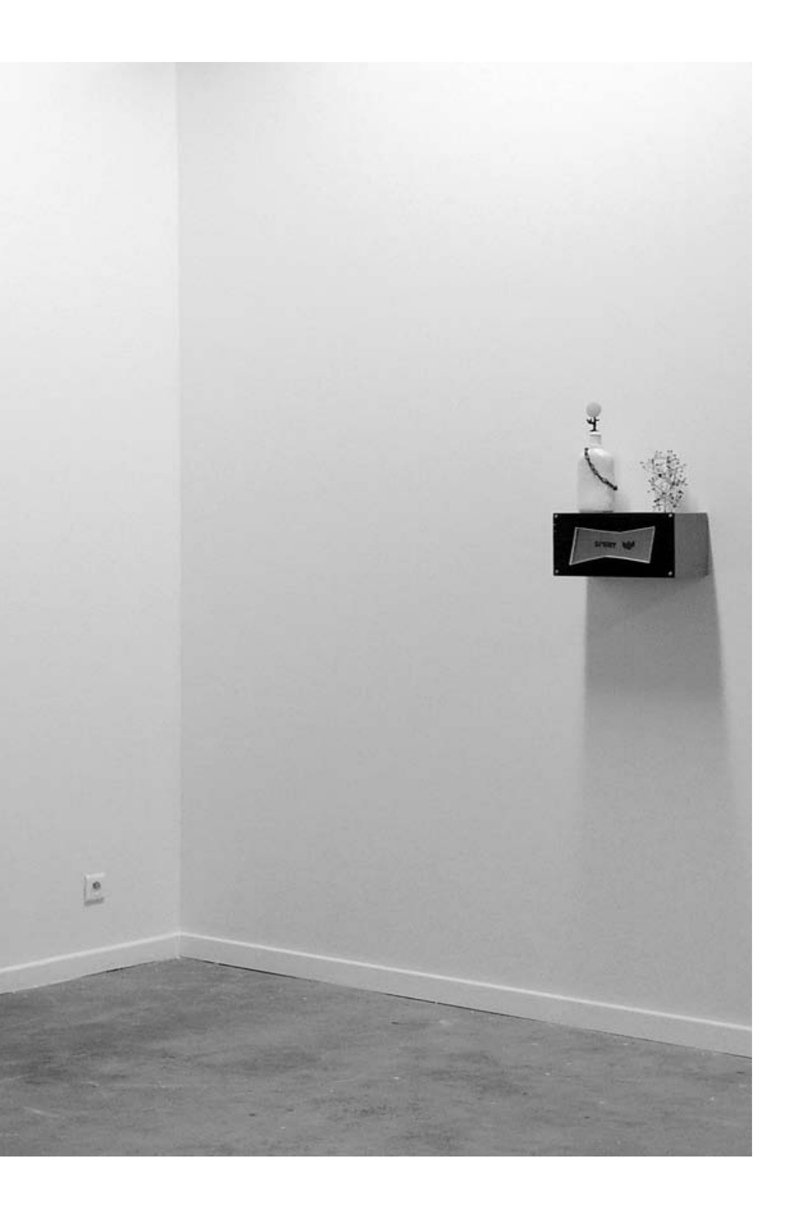
EXHIBITION. At the B.A.R., a large oil drum, like a display unit, supports an unsteady construction (an enlargement of the match scaffolding), combining the hardness of steel rulers with the softness of sheepskin. The semantic sequence can be reconstituted, starting with fossil energy, hence prehistoric, through to animal skin, from sheep to mammoth, from the petrol company to the logo of hypermarket outlets. The vinyl record glued to one side of the drum (side A, side B, says the artist as he walks around his sculpture) evokes petrol products as much as the musical performance of Gauthier Leroy himself, a past-master at the art of doing slides on his single-string guitar with the cleanly-sliced mouth of a bottle of Heineken.

CONVERSATION. P.B.: This single-string guitar really is the ultimate sculpture: with a minimum of means it is capable of pervading a vast space using sound.
G.L.: I'm not the inventor of that: you find internet DIY sites for making one string guitars. However, I'm capable of dedi-



Gauthier Leroy, *Backstage II* (à gauche), Coffret en bois plaqué chêne, double fond, aimants, sangles, sérigraphies, 2010 et *L.S.D.* (à droite) Bois, placage, allumettes, céramique émaillée, formica, 34 x 47 x 19 cm, 2010. Exposition Auto Pilot – centre d'art du BBB – Toulouse 2011
courtesy aliceday Bruxelles

locutions aux typographies extrêmement soignées. Sur la plus évidente se lit : Bill Haley, Alley Oop, Dinosaur Junior. Si tout un chacun peut apprécier les assonances de ce poème *ready-made*, un spectateur plus spécifiquement porté sur l'histoire du rock et des *comics US* vintage y décèlera des préoccupations récurrentes pour la musique populaire et pour la préhistoire. Mais la dimension de *blind test* de ces enchaînements de références est peut-être ce qui intéresse le moins l'artiste. Ces jeux de mots pince-sans-rire constitués de résonances, teintés d'anachronismes, et affirmant l'ouverture d'un univers culturel parallèle, peuvent servir de modèle théorique pour aborder les deux expositions roubaisiennes récentes de Gauthier Leroy : au B.A.R. puis, dans la foulée, à La Piscine. Entre les deux, on a pu observer, comme dans



cating myself completely to creating the object to be used in my performances. This guitar is customised because I wanted an identifiable, personalised instrument.

That's it: Gauthier Leroy customises the clues and after-effects of industrial society's commerce, making them his own in order to understand them and maintain their toxicity at a distance.

Exhibition. The show at the B.A.R. continued with works that were highly controlled and confident: the Vox series, wall reliefs made of wood in austere forms somewhere between a megaphone and a bird's beak, looked capable of absorbing sounds and bouncing them back. At their centres were "icons",

la structure interne de la plupart de ses pièces, des reprises de balle au bond, des enchaînements, des ramifications (les bougies, au B.A.R., dans une vitrine fumée, comme une caisse de transport qui préfigure leur arrivée au musée). De l'écho, pour reprendre les métaphores sonores familières à l'artiste.

Ces deux présentations marquent aussi une nette évolution : une mise en valeur assumée des qualités des matériaux se substitue à présent à la manipulation d'imagerie commerciale qui faisait l'identité visuelle de ses pièces antérieures.

Conversation. G.L. : *J'aime faire une sorte d'enquête, retourner à la source d'un logo. Quand la compagnie pétrolifère américaine Sinclair a utilisé un dinosaure, cela représentait assez justement l'idée d'énergie fossile. À l'époque, Sinclair a conçu des parcs avec des dinosaures de la taille d'une maison, dans lesquels on pouvait entrer. C'était le début du* merchandising*, de l'idée de mettre des objets publicitaires dans les mains du public… J'essaie de décortiquer ces stratégies visuelles qui agissent comme des leurres : d'un seul coup, tout un univers se crée à partir d'une image, d'une idée.*
P.B. : *J'ai cru un moment que tu inventais des logos aussi fabuleux.*

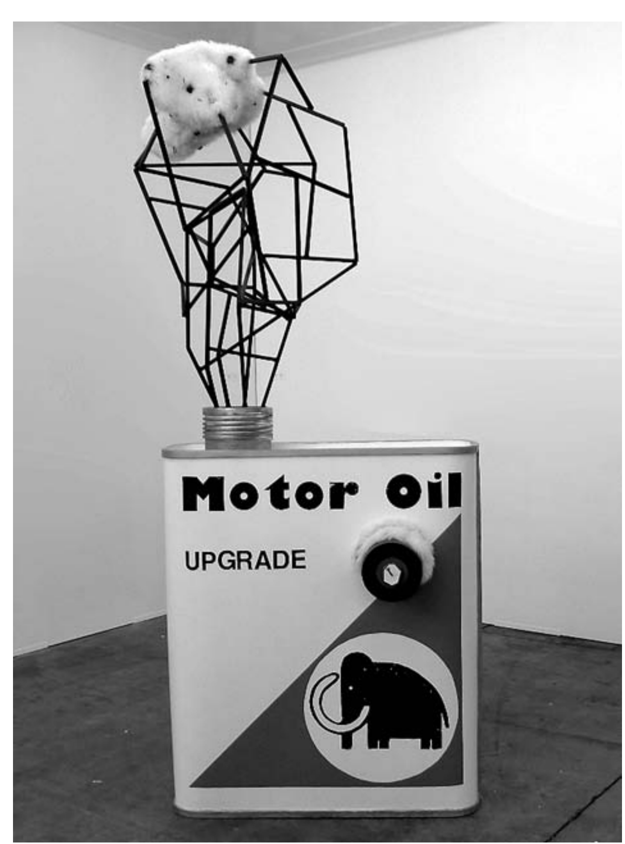
Exposition. Au B.A.R., un imposant bidon d'huile de moteur supporte, tel un socle, une construction hasardeuse (agrandissement des échafaudages en allumettes) associant la dureté des réglets d'acier à la mollesse d'une peau de mouton. L'enchaînement sémantique peut être reconstitué : de l'énergie fossile, donc préhistorique, à la peau de bête, du mouton au mammouth, de la firme pétrolière au logo de la grande distribution. Le disque vinyle collé sur une des faces du bidon (*face A, face B*, dit l'artiste en tournant autour de sa sculpture) renvoie autant aux produits pétroliers qu'à la pratique musicale de Gauthier Leroy, qui est passé maître dans l'art de faire des *slides* avec sa guitare à une corde au moyen du goulot proprement sectionné d'une canette de Heineken.

Conversation. P.B. : *Cette guitare à une corde, c'est vraiment la sculpture ultime : avec très peu de moyens, par le son, elle peut envahir un espace gigantesque.*
G.L. : *Je ne suis pas l'inventeur de cela : sur la toile on trouve des sites D.I.Y. pour fabriquer des « one string guitars ». En même temps je peux m'investir totalement dans le travail de l'objet que j'utilise dans des performances. Cette guitare est customisée parce que je voulais un instrument identifiable et personnalisé.*

C'est cela : Gauthier Leroy customise les indices et les séquelles de la société industrielle marchande, il se les approprie pour les comprendre et pour tenir leur toxicité à distance.

like tongues, that echoed the vulgarisation that artists such as Brancusi and Henry Moore had brought to modern art. Another of the Vox series, this time in bent metal, harboured an audio cassette made of glazed terracotta placed in a sheepskin Moses basket. It was a cradle in the musical sense, that of the "cradle blues". The works were created from semantic sequels and recycled elements passed from one work to another: the base of one was made up of the seat of an Eames chair that the artist had used for a performance. As a result of their development, these sequels became difficult for the spectator to follow, at which point the visual sequel of the materials and forms took over, like a counterpoint. It's difficult to know whether to read into this strategy a concern not to lose the spectator or indeed one to lose him on purpose, along the carefully chosen paths.

Film. On one occasion, when I visited Gauthier Leroy in his studio, he lent me a DVD, *Schultze gets the blues*, which tells of how a retired miner, an amateur accordionist who played in a *musikverein* in Saxony, changed his view of his instrument and life in general when he heard some cajun music on the radio, quite by accident. He left for Louisiana, the land of guitars and rafts.



Gauthier Leroy, *Mammouth*, Bois, acier, disque vinyle V&P, peau de mouton, résine, peinture, céramique, 101 x 250 x 75 cm, 2011.
courtesy aliceday Bruxelles

Exposition. L'accrochage du B.A.R. se poursuit avec des pièces très posées, très fermées : la série des *Vox*, reliefs muraux en bois dont la forme sèche évoque la possibilité d'absorber ou de renvoyer des sons, entre porte-voix et bec d'oiseau. Ils renferment une « icône » en leur centre, comme une langue, qui renvoie à une certaine vulgarisation de l'art moderne (Brancusi ou Henry Moore). Un autre *Vox* en métal plié abrite une cassette audio en céramique posée sur un couffin en peau de mouton. C'est un berceau au sens musical, celui du « *cradle blues* ». Les pièces sont ainsi conçues à partir d'enchaînements sémantiques et de recyclages d'une œuvre à l'autre : le piètement de l'une est constitué de l'assise de la chaise Eames que l'artiste a utilisée lors d'une performance. Quand, à force de développements, ces enchaînements deviennent difficiles à suivre pour le spectateur, l'enchaînement plastique des matériaux et des formes, comme un contrepoint, prend le relais. Doit-on déceler dans cette stratégie le souci de ne pas perdre le spectateur, ou de le perdre volontairement, sur des chemins soigneusement choisis ?

Film. Lors d'une visite à l'atelier, Gauthier Leroy me prête un DVD : *Schultze gets the blues* raconte comment un mineur à la retraite, accordéoniste amateur dans une Musikverein de la Saxe, change de perspective sur son instrument et sur la vie quand il entend par accident de la musique cajun à la radio. Il part pour la Louisiane, le pays des guitares et des radeaux.

Exposition. Gauthier Leroy a poursuivi sa recherche sur les formes visuelles génératrices de sons avec la série des « radios » : ces boîtes accrochées au mur ressemblent aux postes de TSF des années 50, des meubles suffisamment larges pour qu'on puisse y poser son verre ou un cendrier. L'artiste assemble des objets (mégots de cigarettes, cacahuètes, canettes de bière, médiators), des matériaux (acier, résine, céramique), en de mini-totems rappelant des sculptures modernes ou primitives, chacune possédant son arrière-pensée (on pense au bluesman Robert Johnson, à Picasso, à des pochettes de *death metal*). Il pose sur la radio, comme sur un socle, deux entités ainsi travaillées, aussi intuitivement que précisément, jusqu'à ce que naisse de l'ensemble une sensation de dialogue et d'unité. Chaque ajout se justifie, chaque élément a son histoire, qui vient enrichir ou complexifier les connotations arborescentes de la pièce.

Conversation. P.B. : *Donc tu contesterais le fait d'interpréter tes radios comme des instruments de frustration, dans la mesure où ils devraient être sonores mais n'émettent pas de son.*
G.L. : *L'idée de sonorité peut se transcrire de façon visuelle. C'est en ce sens que j'ai conçu les « radios » : entre une forme pleine en plâtre, une autre creuse en résine, une qui est allongée ou une autre tendue, j'essaie d'élaborer par*



Gauthier Leroy, *Flinstone Tap*, tapis, 2012. courtesy aliceday Bruxelles - Production B.A.R./Musée La Piscine Roubaix

Exhibition. Gauthier Leroy pursued his exploration of visual forms that generated sounds with his radio series: boxes hanging on the wall that resembled wireless sets from the 1950s, items of furniture big enough to put your glass or ashtray on. The artist gathered together various objects (cigarette butts, peanuts, beer cans, plectrums) and materials (steel, resin, clay) like mini-totems reminiscent of modern or primitive sculptures, each bestowed with his after-thought (we are reminded of the blues musician Robert Johnson, of Picasso, and of death metal album covers). Two of these intuitively yet accurately created entities were placed on top of the radio, as if on a plinth, giving rise to a sense of dialogue and oneness. Each addition was justified, each element told its own story, adding to the richness and complexity of the work's growing connotations.

façonnage ou couplage de différents matériaux l'équivalent visuel d'une illustration sonore. Et ceci sans électronique, sans fil, sans micro, à partir d'une « radio » de bois brut qui n'est qu'un socle creux.

Atelier. Gauthier Leroy règle ses radios : il place différentes ébauches de constructions sur le parallélépipède grillagé inachevé fixé au mur. Un objet en métal façonné à la main, qui évoque une sorte de sculpture africaine, est en fait une interprétation de l'ancien logo de Sony. Il ne convient pas, il ira ailleurs. Un autre objet, ressemblant vaguement à une antenne, attire l'attention du visiteur. C'est la forme schématique d'une molécule de dopamine, la substance responsable du frisson de plaisir que procurent la musique, la cigarette, la drogue. La visite est trop courte pour être instruc-

Conversation. P.B.: Would you therefore contest the notion of interpreting your radios as instruments of frustration, in so far as they should make a noise but don't?
G.L.: The notion of sound can be transcribed in a visual manner. That's how I conceived these "radios": somewhere between a solid plaster form and a hollow resin one, one elongated, one stretched, I endeavour to create the visual equivalent of a sound illustration by shaping and combining different materials. And all without electricity; no wire, no microphone, just a roughly hewn wooden "radio" that is no more than a hollow plinth.

Studio. Gauthier Leroy adjusts his radios, placing a number of preliminary construction shapes on the unfinished parallelepiped covered with wire mesh attached to the wall. A metal object shaped by hand, like a sort of African sculpture, is in fact a version of Sony's former logo. It's not right, it'll fit elsewhere. Another object, vaguely resembling an aerial, attracts the visitor's attention. It's the schematic form of a molecule of dopamine, the substance responsible for the frisson we get from music, cigarettes and drugs. The visit is too short to be instructive; sometimes, apparently, Gauthier Leroy spends the entire day deciding upon the slant of one stalk. He would not consider himself a sculptor if all he did was handle symbols; the mind's work also has to take shape, for that is what he wishes the work to be mainly gauged upon.

Conversation. G.L.: Just recently, I re-used some of my father's drawings that I had found. He was an illustrator for the press for a short while in the 1960s; he even had illustrations published in the early days of *Hara Kiri*, and then in magazines like *Le Hérisson* and *Ici Paris*; but then it became too difficult from him to make a living from this...

History. One of the changing rooms at La Piscine contains collages inspired by a drawing by King (Claude Leroy). It shows cavemen carving an abstract design on a cave wall, remarkably similar to a Kandinsky drawing from the 1930s. A diplodocus pokes his head out – another anachronism. By reinterpreting this drawing, Gauthier Leroy illustrates his defiance of a linear history of art which he considers oversimplistic when only looked at from this angle. As for the collage, he says: *It's the real link between working with volume and drawing, and is itself some form of construction. It can be reworked from on top, lifted up, added to, "equalised" to obtain the right balance (or intended loss of balance).*

Exhibition. When Gauthier Leroy uses sheepskin, a refined material from which all trace of its original brutality has been removed, he endeavours to give back this primitive aspect by dirtying it. The skin above the *Mammoth* barrel contains resin pellets, metallic fragments, as if the sheep had been wandering around the studio. The carpet on show at La Piscine displays the subsequent adventures of this material. Gauthier



Gauthier Leroy, *Vox & loop*, bois, acier plié soudé, minium, bambou, céramique, peau de mouton, bambou, sangle nylon, 145 x 90 x 40 cm, 2011. courtesy aliceday Bruxelles

tive : il arrive, paraît-il, que Gauthier Leroy passe la journée à décider de l'inclinaison d'une simple tige. Il ne se considérerait pas comme sculpteur s'il ne faisait que manipuler les symboles ; il faut que le travail mental fasse forme. C'est sur cette forme qu'il veut que le travail soit en priorité jaugé.

Conversation. G.L. : *Très récemment, j'ai réutilisé des dessins que j'ai retrouvés de mon père. Il a été dessinateur de presse pendant un petit moment, dans les années 60 ; il a même publié dans les débuts d'*Hara Kiri*, et ensuite dans des journaux comme* Le Hérisson, Ici Paris *; après ça a été difficile pour lui d'en vivre...*

Histoire. Une des cabines de La Piscine abrite des collages dont le point de départ est un dessin de King (Claude Leroy). On y voit des Hommes des cavernes en train de graver sur la paroi d'une grotte un motif abstrait ressemblant à un Kandinsky des années 1930. Un diplodocus passe la tête : autre anachronisme. En réinterprétant ce dessin, Gauthier Leroy manifeste sa défiance pour l'histoire linéaire de l'art, qu'il pense réductrice si elle n'est abordée que sous cet angle. Quant au collage, **G.L. :** *C'est le vrai lien entre le travail en volume et le dessin, qui est déjà construction. On peut*



Gauthier Leroy, *Spin Guru*, bois, plaquage, aluminium, acier, plâtre, résine, 80 x 91 x 25 cm, 2012. courtesy aliceday Bruxelles

Leroy invited Vera Vermeersch (a tapestry-maker from Ghent whose work he had seen in an exhibition of carpets made after cartoons by Roger Raveel and Anton Henning) to interprate one of his collages as a tapestry; the collage was made from off-cuts of wood, a vinyl record and pictures from comics (including an incised version of the Flintstones' house). He wanted to see if it worked in another material, another format, another technique. Vera Vermeersch immediately understood and succeeded in rendering the connection of the materials and their different thicknesses. It was not a question of delegating but rather of collaborating with an artisan.
G.L.: To make the carpet's wooden streaks, we selected a pattern from an oak floorboard in her kitchen. Together, we messed around with the original collage, coming up with something which we felt belonged to us both. It's a thick wall carpet, thick, not fully shorn, with something of the wool's untreated appearance, that will undoubtedly gather dust!

Film. Shortly after hearing the American music for the first time on his radio, Schultze, the retired miner, went on stage in front of the regular audience at his concert hall. But instead of performing the polka that everyone was expecting, he played a piece of cajun blues, amid an icy silence. One particular insult rang out: "Negro music!" The accordionist's friends stood up, shouting "Long live negro music! Long live Schultze!" Sometimes, the challenge of cultural movement way outstrips the question of a blind test. ■

revenir dessus, enlever, ajouter, « équalizer », pour obtenir un juste équilibre (ou un déséquilibre volontaire).

Exposition. Quand Gauthier Leroy utilise de la peau de mouton, matériau raffiné, expurgé de sa brutalité première, il tente de lui redonner son aspect primitif en le salissant ; la peau qui surplombe le baril *Mammouth* présente des boulettes de résine, des fragments métalliques, comme si le mouton s'était promené dans l'atelier. Le tapis présenté à La Piscine montre la suite des aventures de ce matériau. Suite à la visite d'une exposition des tapis de Vera Vermeersch (qu'elle réalise d'après des cartons de Roger Raveel ou d'Anton Henning), il a confié à la licière gantoise un collage fait de chutes de bois, d'un disque vinyle, d'image de *comics* (la maison des Flinstones y apparaît en creux). Il voulait voir s'il fonctionnait dans une autre matière, un autre format, une autre technique. Vera Vermeersch a très vite interprété avec justesse l'articulation des matériaux, les différences d'épaisseurs. Il ne s'agit pas d'une délégation, mais d'un travail en collaboration avec l'artisan.
G.L. : *Pour réaliser les stries du bois du tapis, on a choisi un motif sur une latte du plancher en chêne de sa cuisine. Ensemble, on a « bricolé » à partir du collage original et au final je pense qu'aucun de nous deux ne se sent dépossédé du tapis. C'est un tapis mural, épais, pas entièrement tondu, qui conserve un aspect brut de la laine : il va prendre la poussière !*

Film. Peu après avoir reçu par sa radio la révélation de la musique américaine, Schultze, le mineur à la retraite, monte sur scène devant le public habituel de sa Musikverein. En place de la polka que tout le monde attend, il interprète, dans un silence glacial, un morceau de blues cajun. Une insulte fuse : « Musique de nègres ! » Les amis de l'accordéoniste se lèvent : « Vive la musique de nègres ! Vive Schultze ! ».
Parfois l'enjeu de la circulation culturelle dépasse largement la question du *blind test*. ●

PHILIPPE BARYGA
Peintre et chercheur en sciences de l'art

Gauthier Leroy, *Cave of oop*
B.A.R. #2 - Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix,
du 5 novembre au 3 décembre 2011.

Gauthier Leroy, *Candle Vox*
La Piscine, Roubaix, du 18 février au 20 mai 2012.
http://www.le-bar.fr - http://www.roubaix-lapiscine.com
http://www.gauthier-leroy.com - http://www.veravermeersch.be
http://www.aliceday.be

Jérôme Giller, *Marche Frontière (du Mont à Leux au Risquons Tout), 19/11/2011.* © M-C. Couic-BazarUrbain

PAR/BY **BERTRAND CHARLES**

JÉRÔME GILLER

Greetings from Bourgogne-Marlière

Tourcoing is a town set on developing a strong artistic presence. In 2011, it inaugurated a project, in collaboration with its inhabitants, inviting an artist to reflect upon the nature of town planning, public space and the notions of territory and borders. While the word 'presence' conceals a host of more or less common terms, for Jérôme Giller, it is synonymous with a shared initiative, an encounter which, even if unexpected, generates a process of reflection. The residency project, backed by the Pôle Culture et Loisirs Bourgogne (the district multimedia library, the games library and the multimedia centre), the Marlière-Croix-Rouge social centre, the Mendès-France college and Tourcoing's Direction des Affaires Culturelles (department of cultural affairs), concerned two of the town's districts: Bourgogne and Marlière. It involved providing Jérôme Giller, for the duration of his residency, with the means to establish an artistic project largely founded on the notion of sharing with the local population and involving the cultural, social and scholastic facilities of these districts.

The two districts are side by side but are different in a number of important ways. Bourgogne is classified as a sensitive urban zone (ZUS), with a young population and public housing dating from a redevelopment programme in the 1980s. Marlière is made up of older housing and its inhabitants also tend to be older and own their homes. Another difference is

JÉRÔME GILLER

Greetings from Bourgogne-Marlière

L'ambition de la Ville de Tourcoing consiste dans le développement d'une présence artistique forte sur son territoire. En 2011, est institué le projet d'inviter un artiste à mener, en collaboration avec les habitants, une réflexion sur l'urbanisme, l'espace public, les notions de territoire et de frontière. Si le mot « présence » peut recéler nombre de qualificatifs plus ou moins généraux, pour Jérôme Giller, la présence est synonyme d'action partagée, de rencontre qui, même fortuite, engendre la construction d'une réflexion. Le projet de résidence a été porté par la médiathèque de la Bourgogne (qui regroupe une médiathèque de quartier, une ludothèque et un pôle multimédia), le centre social Marlière-Croix-Rouge, le collège Mendès-France et la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Tourcoing à destination de deux quartiers de la ville : Bourgogne et Marlière. Il a consisté à offrir à Jérôme Giller les moyens de construire, le temps du séjour, un projet artistique fondé essentiellement sur le partage avec la population et l'implication des équipements culturels, sociaux et scolaires de ces quartiers.

Les deux quartiers se jouxtent mais possèdent des caractéristiques sensiblement différentes. Bourgogne est classé en ZUS (Zone Urbaine Sensible) – population jeune, habitats collectifs issus d'une rénovation dans les années 80.



their attitude towards their neighbour, Belgium, in spite of the fact that they are both frontier districts. Bourgogne has several buildings (the métro technical centre, the hospital...) that completely separate it from Belgium. According to the initiators of the residency: "[these facilities] form an impenetrable barrier along the border, maintaining the inhabitants at a distance from their Belgian neighbours". Marlière, on the other hand, has many links with its neighbour, the Belgian border town of Mouscron; a cross-border community garden, for example, is in the process of being created.

Jérôme Giller chose to make the main aim of his residency, therefore, the establishment of urban walks involving the inhabitants. As stated in its targets, this involved "reviving [the] concerns [of the invited artist] through contact with the contexts of the two districts, reassessing his work with regard to the areas traversed and the situations encountered".[1] Given the geographic situation of the districts, the border (or borders) was an inevitable stumbling block. Without going into geopolitical considerations, Jérôme Giller's activity mainly consisted of rediscovering urban spaces and areas through light-hearted observation. Working in small groups, the search for established or buried urban signs was transformed into discursive walks that revealed the existence of a collective unconscious favouring "togetherness".

While the act of residing or of the residency implies the presence of the artist within the area, the artist's practice is sometimes twisted or stretched to match a particular request. This posture (if it really is one) pulls the work towards something akin to a reply... In Jérôme Giller's case, a rationale of encounter is already present in his practice. There's no "reply" here. The involvement of Others, that lies at the centre of his work, is what encourages him to "reside". Jérôme Giller operates within the area literally, whether physically, geographically or socially. He acts like a resident, by residing. The residency consequently is not only a context but an intrinsic part of his work.

In Jérôme Giller's own words, the challenge of the residency was "to establish the conditions for the emergence of a collective, participative artistic project, in order to create a political forum for talks, exchange and thought about public space."[2] These conditions include complete mobility, nomadism, which becomes the physical means for urban recognition: moving about within the city in order to inhabit it better, "unusual" experiments with spaces to "take the commonplace out of its usual context" and "break up its layout" in order to reclaim the territory stolen by habit and outstrip existing communal portrayals of the area. Jérôme Giller advocates: "casting off urban reality, too often experienced as a lack of space, in order to produce experiences, reintroducing subject-matter into the anonymous urban space, one for discussion, bearing meaning, memories and stories." This gave rise



Jérôme Giller, *Dériviation 22/10/2011*. © Kim Bradford

Marlière est constitué d'habitats anciens, ses habitants y sont plus âgés et propriétaires. Ce qui les différencie également, bien qu'ils soient tous deux frontaliers de la Belgique, c'est leur rapport à ce pays voisin. Bourgogne est totalement séparé de la Belgique par plusieurs bâtiments (centre technique du métro, hôpital...). Selon les initiateurs de la résidence « [ces équipements] forment une barrière imperméable le long de la frontière et tiennent à distance les habitants de leurs voisins belges ». À l'inverse, frontalier de la ville belge de Mouscron, Marlière est totalement connecté avec son voisin : un jardin communautaire frontalier est notamment en cours de réalisation.

Le principe sur lequel s'est fondé l'acte de résidence de Jérôme Giller est la mise en place de marches urbaines auxquelles étaient conviés les habitants. Selon les objectifs fixés, il s'agissait de « réactiver [les] préoccupations [de l'artiste invité] au contact des contextes des deux quartiers, de remettre en jeu son travail au regard des territoires traversés et des situations rencontrées »[1]. La situation géographique des quartiers faisait de la problématique de la frontière



to three phases of work: *Serendipity*, *Stratification* and *Revue* (review), the latter taking the form of two in-progress exhibitions, from November, at the Marlière social centre and the multimedia library in Bourgogne.

Serendipity

Random walks with the *'Dériviation' game (an urban game for pedestrians)* lent on serendipity, the notion of making chance finds. *'Dériviation'* is a game combining 'deviation' and Debord's Situationist notion of 'dérive' (drifting), coupled with the Surrealist understanding of chance. The dice-throw determines where you go and establishes connections that are invisible or have not yet been experienced; like losing yourself to find yourself all the better, experiencing situations that are sometimes insignificant but ultimately experimenting with lots of different states of perception and sharing them with the group. These walks started out from the media library in Bourgogne or the social centre in Marlière, and took place in the afternoons, with ten or so people present for each one.[3]

(ou des frontières) une pierre d'achoppement inévitable. Sans entrer dans des considérations géopolitiques, l'activité de Jérôme Giller aura essentiellement consisté en la redécouverte, par l'observation joyeuse, d'espaces ou de territoires urbains. En petits groupes, la quête de signes urbains maintes fois expérimentés ou enfouis s'est transformée en promenades discursives révélant la construction d'un inconscient collectif et favorisant ainsi « l'être ensemble ».

Si l'acte de résider ou l'acte de résidence implique la présence de l'artiste sur le territoire, parfois la pratique de l'artiste vient se tordre ou s'étirer pour correspondre à une demande. Cette posture (mais en est-ce vraiment une ?) tire l'œuvre vers quelque chose qui est de l'ordre de la réponse… Dans la pratique de Jérôme Giller, préexiste une logique de la rencontre. Ici point de « réponse ». Cette évidence de l'Autre au cœur même de son art le pousse à « résider ». Jérôme Giller œuvre littéralement dans le territoire qu'il soit physique, géographique ou social. Il agit comme un résident, en résidant. Ainsi la résidence ne constitue plus seulement un contexte, elle est une partie intrinsèque de l'œuvre.

Selon les propres termes de Jérôme Giller, l'enjeu de la résidence était de « créer les conditions de l'émergence d'une création artistique collective et participative pour faire apparaître un espace politique de parole, d'échange et de réflexion autour de l'espace public[2] ». Cette condition-là revêt l'habit de la mobilité totale, du nomadisme, qui devient l'instrument physique de l'appréhension urbaine : déplacements dans la ville pour mieux l'habiter, expérimentation « hors normes » des espaces pour « dépayser le quotidien » et « en fracturer l'ordonnancement » afin de se réapproprier le territoire volé par l'habitude et dépasser les représentations territoriales communes. Jérôme Giller énonce : « Muer le réel urbain, trop souvent vécu comme une privation de l'espace, en fabrique d'expériences. Réintroduire du sujet dans l'espace anonyme de la ville : un sujet verbal, énonciateur de sens, porteur de souvenirs et d'histoires ». Ceci a donné trois phases au travail : *Serendipity*, *Stratification* et *Revue*, cette dernière ayant été présentée sous forme de deux expositions in progress, à partir de novembre au centre social Marlière et à la médiathèque de la Bourgogne.

Serendipity

Les marches aléatoires avec le jeu *Dériviation (jeu urbain à l'usage du piéton)* prenaient appui sur la *serendipity*, concept qui revendique la productivité du hasard. Le jeu *Dériviation* associe la déviation à la dérive situationniste de Debord et y ajoute la pratique surréaliste du hasard. C'est le lancer de dé qui vous dit où aller et ainsi établit des connexions invisibles ou in-vécues auparavant ; comme se perdre pour mieux se retrouver, vivre des situations parfois anodines mais finalement expérimenter des états de perceptions multiples et les partager avec le groupe. Ces marches, dont le point de



Jérôme Giller, *Greetings From Bourgogne-Marlière,* affiche de résidence, impression jet d'encre sur papier, 84 x 112 cm, 2011. © Jérôme Giller



Jérôme Giller, *Revue de Résidence*, Médiathèque de la Bourgogne, vue d'exposition, novembre 2011- janvier 2012. © Jérôme Giller

Stratification

The planned walks, on the other hand, were based on routes that the artist had previously tested for their ability to disorientate. Each of these walks was posted up to inform the local population. They resembled strolls and their titles hinted at their aims. Hence *Panoramique*, on 5 November, took the walkers to the town's panoramic viewpoints, while *Au crépuscule* (at dusk), on 12 November, referred to the time of the walk which began at dusk and ended at sunrise. For *Frontière* (border) on 19 November, Jérôme Giller took a group of residents walking as close to the Franco-Belgian border as possible. *Upper-ground & underground*, on 10 December, took the protagonists from the highest point in the town to one as far below ground as possible.

Review

In addition to experimenting with the walk-experience, it was vital for Jérôme Giller to share this experience with those who hadn't partcipated "physically". The form chosen was that of a review, but rather than a periodical, it was a large report, both written and visual, on the walls of the Marlière social centre and the Bourgogne multimedia library. The sequence of texts, photographs and posters echoed Jérôme Giller's idea: a continuous flow, an active mind, walking,

départ était la médiathèque de la Bourgogne ou le centre social Marlière se sont déroulées en après-midi[3] et ont réuni à chaque fois une dizaine de personnes.

Stratification

Les marches ciblées, à l'inverse, se fondaient sur des trajets repérés à l'avance par l'artiste pour expérimenter le dépaysement. Chacune des marches était communiquée à la population par voie d'affichage. Elles s'apparentaient à des flâneries dont l'objet est contenu dans le titre : pour *Panoramique*, le 5 novembre, le but consistait à marcher vers des points de vue panoramiques sur la ville. *Au crépuscule*, le 12 novembre, fixait le temps d'une marche qui commençait à l'heure du crépuscule et se terminait au coucher du soleil. Le 19 novembre, pour *Frontière*, Jérôme Giller emmenait un groupe d'habitants marcher au plus proche de la frontière franco-belge. *Upper-ground & underground*, le 10 décembre, a déplacé les protagonistes du point le plus haut de la ville jusqu'à son point le plus bas dans le sous-sol.

Revue

Au-delà de l'expérimentation de la marche vécue, il était essentiel pour Jérôme Giller de faire partager l'expérience auprès de ceux qui n'avaient pas participé « physiquement ».



La forme choisie a été celle de la revue, mais plutôt que périodique, elle a pris la forme d'un grand compte-rendu à la fois écrit et plastique sur les murs du centre social Marlière et de la médiathèque de la Bourgogne. L'ordonnancement des textes, photographies, affiches, renvoie à la pensée de Jérôme Giller : un flux continu, une pensée active, en marche, toujours en éveil, à l'affût de l'insolite mais toujours ouverte à l'autre – une forme intelligente de générosité à laquelle on laisse aujourd'hui peu de place. Pointe ici une figure de la résistance non révolutionnaire qui, dans un agir social, produit du politique.

Jérôme Giller marche pour intensifier la perception, pour littéralement donner à voir. Cette valeur de l'expérience est bien le symptôme d'un art « résident » au sens qu'il habite le territoire et lui laisse toute sa place. Son art ne recouvre pas mais agit avec toute l'humilité de l'effacement et du laisser-faire. Si l'auteur de ces lignes n'évoque pas la posture d'un Courbet[4] pour souligner l'importance de l'ancrage territorial, la marche de Jérôme Giller, créatrice de paysage, peut contenir des résonances « réalistes ». Elle ouvre des horizons, des marges de liberté à l'intérieur d'un réel codifié et astreignant qui rend singulièrement actuelle la pensée de Pierre Francastel : « L'art ne manifeste pas seulement les mythes individuels et sociaux d'une époque qui correspondent aux cadres acquis et volontairement préservés de la connaissance, il exprime aussi ses utopies – c'est-à-dire les principes suivant lesquels toute société tente d'informer l'avenir »[5]. ●

BERTRAND CHARLES
Critique d'art - http://bertrandcharles.blogspot.com

always alert, on the lookout for the unusual but always open to others – an intelligent form of generosity that is given little consideration nowadays. The image of non-revolutionary resistance comes to mind, where politics is produced through social action.

Jérôme Giller walks to intensify perception, literally to enable seeing. This experiential value is entirely a symptom of art resulting from a residency, in the sense that he inhabits the area and gives it pride of place. His art does not conceal things but acts with all the humility of deletion and non-interference. While I would not go so far as evoking the posture of Courbet[4] in underlining the importance of territorial roots, Jérôme Giller's walks create landscape with Realist echoes. They open up horizons, scope for freedom within a codified and demanding reality that makes Pierre Francastel's idea particularly topical: "Art does not only illustrate the individual, social myths of an era corresponding to the acquired and intentionally preserved framework of knowledge, it also expresses its dreams – namely the principles by which every society tries to guide the future."[5] ■

_**1** Extrait de l'appel à résidence publié début 2011. | Extract from the invitation for a residency published in early 2011.

_**2** Jérôme Giller, 2011, note d'intention de la résidence. | Jérôme Giller, 2011, statement of intent for his residency.

_**3** Les 21, 24 septembre, 6, 15, 17, 22 octobre et 8, 10 décembre 2011. 21 and 24 September, 6, 15, 17 and 22 October and 8 and 10 December 2011.

_**4** Cf. Bertrand Charles « Jérôme Giller : Dépayser le Quotidien », in *Jérôme Giller-Greetings From Bourgogne-Marlière*, [catalogue], Ville de Tourcoing, 2012, non paginé. | Cf. Bertrand Charles "Jérôme Giller: Dépayser le Quotidien", in *Jérôme Giller – Greetings from Bourgogne-Marlière*, [catalogue], Tourcoing, 2012, no page numbers.

_**5** Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, Éditions Meddens, 1955.

Jérôme Giller, *Greetings From Bourgogne-Marlière*
Médiathèque de la Bourgogne, Tourcoing (résidence de création proposée par la Direction des Affaires Culturelles et du Patrimoine de la Ville de Tourcoing, septembre 2011 à janvier 2012).
http://www.jeromegiller.net

DOSSIER

TAKING STOCK OF CONTEMPORARY ART IN RURAL FRANCE

ART CONTEMPORAIN EN MILIEU RURAL EN FRANCE :
UN ÉTAT DES LIEUX

PAR/BY MARIE PLEINTEL



Taking Stock Of Contemporary Art In Rural France

BY **MARIE PLEINTEL**

It might seem strange to associate contemporary art with rurality in an era when contemporary creativity, like modernity and the avant-garde before it, is firmly rooted in an urban context and the institutions that matter – schools, galleries and exhibition spaces – are mainly concentrated in capital cities and large metropolises. Does contemporary art necessarily belong to the urban environment or does it not have a place nowadays under the apple trees along with jazz, literature and the performing arts?

REDEFINING RURAL

Our stereotype of the countryside and its inhabitants has lost touch with the radical and complex developments of the past few decades. Demographic tendencies have been reversed: there is a new attraction for the countryside, its productive function giving way to leisure and residential homes. Ways of life have harmonised and today's country dwellers are no longer yesterday's peasants. The arrival of *rurbans*, living in the country but working in the town, and of *neo-rurals*, who have left the city to adopt new lifestyles, has deeply modified the profile of the typical country dweller.[1]

The borders between urban and rural have become porous to such an extent that geographers and sociologists have abandoned these dichotomous concepts as unusable. The French countryside is now multifaceted and its relationship with urban areas is complex; it is composed of *urban countrysides* with strong interdependent relationships with nearby urban areas; of *new countrysides* with dynamic demographies and economies due to sizeable tourism and residential functions; of *fragile countrysides* where agricultural and industrial activity is in decline; and of *transition countrysides*.[2]

CONTEMPORARY ART AND RURALITY: AN OXYMORON?

The countryside, however, can no longer be considered as a cultural desert. The digital revolution has homogenised individual approaches. From the supply side, territorial development has allowed certain sectors to benefit from efficient distribution networks; such is the case for the performing arts and especially for books where departmental libraries have nurtured the development of municipal libraries even in some of the smaller communities. Where does this leave the

_1 Bertrand Hervieu & Jean Viard, Au bonheur des campagnes (et des provinces)/(to the joy of the countryside and provinces), L'Aube, Paris, 2005.

_2 Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale (DATAR, The Interministerial Delegation for Territorial Development and Regional Attractivity), *Quelle France rurale pour 2020? Contribution à une nouvelle politique de développement rural durable* (What kind of rural France for 2020? A contribution towards a new policy for sustainable rural development), CIADT, 3 September 2003.

Art contemporain en milieu rural en France : un état des lieux

PAR **MARIE PLEINTEL**

Associer art contemporain et ruralité peut paraître inattendu alors même que la création contemporaine, tout comme avant elle la modernité et les avant-gardes, a été clairement inscrite dans un imaginaire urbain et que les institutions de légitimation, écoles, galeries et espaces d'exposition, sont nettement concentrées dans les capitales et grandes métropoles. Le lieu de l'art contemporain est-il essentiellement urbain ? La création d'aujourd'hui n'aurait-elle pas sa place sous les pommiers, au même titre que le jazz, le spectacle vivant ou le livre ?

UN RURAL EN REDÉFINITION

Nos perceptions communes de l'espace rural et de ses habitants ne sont plus en adéquation avec les évolutions radicales et complexes des dernières décennies. Les tendances démographiques se sont inversées, attestant d'une nouvelle attractivité des territoires. La fonction productive du rural cède du terrain ; elle est combinée à des fonctions de résidence et de loisirs, en développement. Les modes de vie se sont harmonisés et les ruraux d'aujourd'hui ne sont plus les paysans d'hier. L'arrivée des *rurbains*, habitant à la campagne mais travaillant en ville, et des *néo-ruraux* qui quittent la ville pour adopter un nouveau style de vie, modifient en profondeur le profil des ruraux[1].

Les frontières entre l'urbain et le rural sont devenues poreuses à tel point que les géographes et sociologues délaissent ces concepts dichotomiques rendus caduques. La campagne française est maintenant multiple et ses relations à *l'urbain généralisé* complexes. Elle est composée de *campagnes des villes* favorisées par des relations d'interdépendance fortes avec les espaces urbains proches, de *nouvelles campagnes* dynamisées démographiquement et économiquement par d'importantes fonctions touristiques et résidentielles, de campagnes fragilisées par le déclin d'une activité agricole ou industrielle et d'espaces en transition[2].

ART CONTEMPORAIN ET RURALITÉ, ANTINOMIE SUPPOSÉE

Cet espace rural ne peut plus être considéré comme un désert culturel. La révolution numérique est porteuse d'homogénéisation des pratiques

_1 Bertrand Hervieu & Jean Viard, *Au bonheur des campagnes (et des provinces)*. Paris : L'Aube, 2005.

_2 Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale (DATAR), *Quelle France rurale pour 2020 ? Contribution à une nouvelle politique de développement rural durable*. CIADT du 3 septembre 2003.

visual arts and, in particular, contemporary art? The process of territorial development seems to have ground to a halt at the gates of the countryside. Furthermore, local authorities and councillors seem to be largely unaware of contemporary art and are loathe to make it central to their cultural policies. Such a commitment would be considered as "dangerous" and "difficult" given their "lack of expertise".[3]

It is, however, deceptive to speak about the rural population as a distinct unit, for it harbours the same desires and expectations as the populations of large towns, with the exception, of course, of Paris.[4] Rural folk are no less *connoisseurs* than city folk; it is quite simply that, due to a statistical illusion caused by the low population density and the geographic dispersal of the inhabitants, the small core of professionals and aficionados who are highly visible in the large centralised urban structures are less easy to find in the rural environment. All the more necessary, therefore, to put awareness campaigns for contemporary art at the core of the policies of rural arts organisations.

With respect to contemporary art, therefore, rural areas differ from urban areas not because of their audiences, but because of the paucity of art on offer.



Mira Sanders, Bords de route - Solre-le-Château, 2011.
Vitrine Paulin, cent lieux d'art[2]

A WIDE-REACHING NETWORK, SCATTERED INITIATIVES

Initiatives do, nevertheless, exist. This was shown by research carried out for a thesis about established structures in communities of less than 3,000 inhabitants.[5] More than 100 organisations were found at the national level; these exhibition spaces, residencies, contemporary art events and programmes constitute the structural basis of a network, augmented by more irregular happenings and appearances such as artists' workshops or projects, and *Nouveaux commanditaires* (New Patrons) projects.[6] These initiatives vary in size and legal status: internationally renowned art centres such as the Centre International d'Art et du Paysage, at Vassivière in the Limousin, sit alongside volunteer associations with no permanent exhibition space that use public spaces to exhibit, such as cent lieux d'art[2] at Solre-le-Château in the north of France which has taken over an old shop window made available by a local inhabitant. In addition to these associative structures, there are also organisations managed at municipal or departmental levels such as the Musée-Atelier du Verre, at Sars-Poteries, run by the Conseil Général of the Nord department, or the Établissements Publics de Coopération Culturelle (EPCC, Public establishments for cultural cooperation) such as the Domaine de Chaumont-sur-Loire, a centre for art and nature in the Centre region. Residencies, such as the Ateliers d'Arques in the Midi-Pyrénées, are found throughout France; roughly a quarter of the 196 residency programmes inventoried by the CNAP[7] were in rural areas. Circuits featuring artworks, be they in natural surroundings, such as the Sentier des Lauzes (the stone roof-tile circuit) in Rhône-Alpes, or in heritage sites, such as L'Art dans les Chapelles (chapel art) in Brittany, have seen their numbers increase considerably over the past few years.

_3 Jean Lafond-Grellety & Laurent Mazurier, *Les politiques culturelles en milieu rural, Méthodologies et bonnes pratiques* (cultural policies in rural areas: methodologies and good practices), Territorial éditions (Dossier d'experts), Voiron, 2007.

_4 Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête de 2008* (the cultural practices of the French in the digital era. Survey from 2008), La Documentation française, Paris, 2009.

_5 Marie Pleintel, *Art contemporain en milieu rural: un état des lieux* (Taking Stock of Contemporary Art in Rural Areas). Thesis presented for an EDHEC degree, Msc Management culturel et solidaire (MSc in Cultural and Solidarity Management) under the supervision of Isabelle Sequeira, December 2011. Available at: http://www.pleintel.fr/memoire-art-contemporain-en-milieu-rural/

_6 The 'New Patrons' projects, initiated by the Fondation de France, allow citizens faced with issues relating to society or the development of a rural area to commission a contemporary artist to help answer their concerns. Where these projects differ from other such initiatives is in being based around a relationship involving three main players: the artist, the citizen(s) responsible for commissioning, and a cultural mediator approved by the Fondation de France. This trio of actors is augmented by public and private partners brought together to sponsor the project. www.nouveauxcommanditaires.eu.



individuelles. Du côté de l'offre et de l'aménagement du territoire, certains secteurs bénéficient d'efficaces réseaux de diffusion. C'est le cas du spectacle vivant mais surtout du livre, avec les bibliothèques départementales de prêt, qui assurent les conditions favorables au développement des bibliothèques dans les petites communes. Qu'en est-il des arts plastiques et de l'art contemporain en particulier ? Le processus d'aménagement du territoire semble s'être arrêté à la porte du monde rural. Les élus locaux sont par ailleurs en grande partie peu sensibilisés à l'art contemporain et répugnent à le placer au cœur de leurs politiques culturelles. Ils qualifient un tel engagement de « dangereux » et « difficile » en raison de leur « manque d'expertise »[3].

Il semble cependant difficile de parler d'une spécificité du public rural, qui a en définitive les mêmes envies et attentes que les habitants des villes de plus grandes dimensions – exception parisienne mise à part[4]. Les ruraux ne sont pas moins *initiés* que les urbains. Il s'agit davantage d'une illusion statistique causée par la faible densité et à la dispersion géographique des habitants – qui rend moins visible le petit noyau de professionnels et d'amateurs sur-représentés dans la fréquentation des structures dans les métropoles. D'où la nécessité accrue de placer la sensibilisation aux pratiques contemporaines au cœur des missions des structures artistiques en milieu rural.

Le territoire rural se distinguerait donc du territoire urbain non pas par son public, mais par la faiblesse de l'offre artistique, qui peut expliquer les différences de pratiques entre urbains et ruraux pour l'art contemporain.

UN RÉSEAU RICHE, DES INITIATIVES DISPERSÉES

Pourtant des initiatives existent. Des recherches menées dans le cadre d'un mémoire[5] portant sur les structures établies dans les communes de moins de 3000 habitants ont permis d'en rendre compte. Plus de 100 structures ont pu être repérées au niveau national. Il s'agit de lieux d'exposition ou de résidence, d'événements et de parcours d'art contemporain, qui constituent la base d'un réseau structurant, conforté par des actions et présences plus ponctuelles (ateliers ou projets d'artistes, projets Nouveaux commanditaires[6]…). Les tailles et statuts juridiques de ces initiatives diffèrent. Des centres d'art de rayonnement international à l'image du Centre International d'Art et du Paysage à Vassivière (Limousin) côtoient des associations de bénévoles sans lieux d'exposition ou exposant dans l'espace public, telles que cent lieux d'art[2] à Solre-le-Château (Nord), qui investit la vitrine d'un ancien commerce mise à disposition par un habitant. Ces structures associatives voisinent avec des établissements en régie municipale ou départementale, dont le Musée-atelier du Verre de Sars-Poteries, géré et animé par le Conseil général du Nord, ou des Établissements Publics de Coopération Culturelle (EPCC), par exemple le Domaine de Chaumont-sur-Loire, Centre d'arts et de nature, dans la Région Centre. Les lieux de résidence, comme Les Ateliers d'Arques (Midi-Pyrénées), sont très présents sur le territoire : environ un quart des 196 programmes de résidence

_**3** Jean Lafond-Grellety & Laurent Mazurier, *Les politiques culturelles en milieu rural, Méthodologies et bonnes pratiques*. Voiron : Territorial éditions (Dossier d'experts), 2007.

_**4** Olivier Donnat, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique. Enquête de 2008*. Paris : La Documentation française, 2009.

_**5** Marie Pleintel, *Art contemporain en milieu rural : un état des lieux*. Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme EDHEC, Msc Management culturel et solidaire, sous la direction d'Isabelle Sequeira, décembre 2011. Téléchargeable via : http://www.pleintel.fr/memoire-art-contemporain-en-milieu-rural/

_**6** Proposée par la Fondation de France, l'action Nouveaux commanditaires permet à des citoyens confrontés à des enjeux de société ou de développement d'un territoire d'associer des artistes contemporains à leurs préoccupations par le biais d'une commande. Son originalité repose sur une conjonction nouvelle entre trois acteurs privilégiés : l'artiste, le citoyen commanditaire, le médiateur culturel agréé par la Fondation de France, accompagnés de partenaires publics et privés réunis autour du projet. www.nouveauxcommanditaires.eu

The regions with the most active rural spaces are Brittany, Midi-Pyrénées, the Limousin, Burgundy, Aquitaine, Poitou-Charentes, Rhône-Alpes and Provence-Alpes-Côte d'Azur. The majority of these regions manage to combine the favourable dynamics of their rural areas with a strong contemporary art presence. The rural areas of the Nord-Pas-de-Calais region, classified as *fragile countrysides, working class and traditional rural spaces, where the industrial fabric is in decline*[8], have few structures dedicated to contemporary art. It is obvious that not only the issues, but also the socio-economic situation and the needs of the inhabitants, are radically different from those of more demographically and economically attractive and dynamic regions such as Brittany. The Limousin, although also categorised as fragile, has a history of experimentation. Its position reflects the strong and continuous political commitment over several decades to transform its 'peasant' image, and the enthusiastic, dedicated undertaking by those involved with contemporary art. This meeting of political and artistic players is vital for the emergence of viable and meaningful projects.

LIMITED GOVERNMENTAL INFLUENCE

The impact of governmental policies appears limited, if one only takes into consideration those pro-active policies that have resulted in the creation of key establishments, methods of diffusion and strategic protocols. Within the context of rural development, seven contemporary art centres (CAC) have been set up in rural areas, most of them sited along the "*diagonale des faibles densités*"[9] from the Abbaye Saint-André CAC in Meymac (Limousin, 1979) to the Synagogue of Delme (Lorraine, 1993). Nevertheless, they sometimes find it difficult to adjust to the rural context into which they have been inserted, more often as a result of the combined political volition of the ministry and the local authorities, than of reinforcing pre-existing local circumstances. The support given by some CACs to creation, diffusion and promotion is sometimes considered to be totally disconnected from their local context.

It was envisaged that the Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC, Regional Contemporary Art Funds) would constitute the second element of this policy of network creation and decentralisation. These support and diffusion structures hinge on regional collections of contemporary art that they are supposed to augment and disseminate to a wide audience through educational activities, temporary exhibitions off-site, loans and a strong presence in schools. In reality, however, the FRACs tend to have become settled and therefore lack the impetus to get out into the countryside. The reality of these off-site activities, such as a lack of appropriate exhibition spaces, restrictive lending conditions, and limited human and financial means, contributes to the scarcity of projects. The official circular of 28 February 2002 further emphasised that priority should be given to partnerships with other regional cultural institutions, thus reinforcing the geographical imbalance. The most engaged FRACs in rural areas do work towards fitting out exhibition spaces in schools and agricultural colleges (FRAC Picardy) or developing partnerships with heritage sites (partnership between the Abattoirs FRAC Midi-Pyrénées and the Château de Taurines). The FRAC Poitou-Charentes, with its site at Linazay in the department of Vienne, is the only one with a solid base in a rural area.

Furthermore, the urban CACs that do decide to position themselves as key structures with respect to the surrounding areas or that initiate activities out of town are the exception rather than the rule. They are not encouraged: their public service charter mentions a "*responsabilité territoriale*" (territorial responsibility), which is a lot less precise and restrictive than the "*mission de diffusion de proximité*" (mission of diffusion throughout the community) imposed on performing arts organisations. Putting this territorial responsibility into practice depends therefore on the inclinations of the individual organisations. The educational establishments under the wing of the Ministry of Agriculture[10] represent a major asset with respect to cultural decentralisation and democratisation in rural areas since they place artistic activities and education at the heart of their programmes. Since 1965, following various agreements and official circulars, socio-cultural education has been integrated as an indissociable and indispensible element of agricultural training. Some agricultural colleges have become important local hubs

_**7** Centre National des Arts Plastiques (National Centre for the Visual Arts), *196 Résidences en France*, Guides de l'art contemporain, Paris, 2010.

_**8** DATAR, ibid.

_**9** "The diagonal of low densities": a diagonal line crossing France from the north-east to the south-west that goes through areas of low population density.

_**10** Until June 2012, its full title was the *Ministère de l'Agriculture, de l'Alimentation, de la Pêche, de la Ruralité et de l'Aménagement du Territoire* (Ministry of Agriculture, Food, Fisheries, Rurality and Territorial Development).

recensés par le Centre National des Arts Plastiques (CNAP)[7] sont en milieu rural. Les parcours d'œuvre, qu'ils prennent place en pleine nature de même que Le Sentier des Lauzes en Rhône-Alpes ou dans des lieux patrimoniaux à l'instar de L'Art dans les Chapelles en Bretagne, voient leur nombre augmenter considérablement ces dernières années.

Les régions aux espaces ruraux les plus dynamiques sont la Bretagne, la Région Midi-Pyrénées, le Limousin, la Bourgogne, l'Aquitaine, le Poitou-Charentes, la Région Rhône-Alpes et la Provence-Alpes-Côte d'Azur. Il s'agit majoritairement de régions combinant de bonnes dynamiques des territoires ruraux à une forte présence de l'art contemporain. Les campagnes du Nord-Pas de Calais, classées parmi les *campagnes fragiles, espaces ruraux ouvriers et traditionnels, au tissu industriel en déclin*[8], accueillent peu de structures dédiées à l'art contemporain. Il est évident que les enjeux mais aussi les caractéristiques socio-économiques et les besoins des habitants y sont radicalement différents de régions aux campagnes plus attractives et dynamiques au niveau démographique et économique, comme la Bretagne. Le Limousin, qualifié également de rural fragile, est quant à lui un territoire historique d'expérimentation. Sa position reflète un engagement politique fort et constant depuis plusieurs dizaines d'années pour transformer l'image paysanne de la région, et l'investissement passionné de professionnels de l'art contemporain. Cette rencontre des acteurs politiques et artistiques est la condition primordiale à l'émergence de projets viables et porteurs de sens.

UNE DYNAMIQUE MINISTÉRIELLE TIMIDE

L'impact des politiques ministérielles semble plus limité, tout du moins si l'on ne retient que les politiques volontaristes ayant abouti à la création d'établissements de référence, d'outils de diffusion et de protocoles stratégiques. Dans une logique d'aménagement du territoire, 7 centres d'art contemporain (CAC) ont été installés en milieu rural, pour la plupart le long de la « diagonale des faibles densités », entre 1979, année de création de l'Abbaye Saint-André CAC à Meymac en Limousin, et 1993 pour la Synagogue de Delme en Lorraine. Néanmoins, ils éprouvent parfois des difficultés à s'adapter au contexte rural dans lequel ils ont été transposés – la plupart du temps davantage en réponse à la volonté politique conjointe du Ministère et des collectivités locales qu'en soutien à une dynamique locale préexistante. Les actions de soutien à la création, de diffusion et de médiation de certains CAC sont parfois perçues comme totalement déconnectées de leur contexte d'implantation.

Les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) devaient constituer le deuxième instrument de cette politique de maillage et de décentralisation. Ces structures de soutien et de diffusion s'appuient sur des collections régionales d'œuvres contemporaines qu'elles ont pour mission d'enrichir et de diffuser largement sur le territoire par le biais d'actions pédagogiques, de l'organisation d'expositions temporaires hors les murs, de dépôts et d'une présence forte dans les établissements scolaires. De fait, les FRAC, pris dans une logique de sédentarisation, sont peu incités à investir les territoires ruraux. Les réalités du terrain (manque d'espaces appropriés à l'exposition, conditions de prêt contraignantes, moyens humains et financiers limités) expliquent la rareté de ces projets. La circulaire du 28 février 2002 a par ailleurs confirmé la priorité donnée aux partenariats avec les autres institutions culturelles régionales, renforçant ainsi les déséquilibres géographiques. Les FRAC les plus engagés dans le milieu rural œuvrent pour l'aménagement d'espaces d'exposition dans les collèges et les lycées agricoles (FRAC Picardie) ou le développement de partenariats avec des lieux patrimoniaux (partenariat entre les Abattoirs FRAC Midi-Pyrénées et le Château de Taurines). Seul le FRAC Poitou-Charentes, avec le site de Linazay, est concrètement implanté dans l'espace rural.

Par ailleurs, les CAC installés en ville décidant de se positionner comme structures de référence envers le reste du territoire ou de mener des actions hors les murs font exception. Ils n'y sont pas encouragés : si leur charte de mission de service public mentionne bien une *responsabilité territoriale*, celle-ci est beaucoup moins précise et contraignante que la *mission de diffusion de proximité* dictée aux structures du spectacle vivant. La mise en pratique de cette responsabilité reste donc à l'appréciation de chaque structure.

_**7** Centre National des Arts Plastiques, *196 Résidences en France*. Paris : Guides de l'art contemporain, 2010.

_**8** DATAR, ibid.

_**8** DATAR, ibid.

_**9** L'intitulé complet de ce ministère étant Ministère de l'Agriculture, de l'Alimentation, de la Pêche, de la Ruralité et de l'Aménagement du Territoire.

such as Rurart in Poitou-Charentes which is not only a regional network for cultural activities in agricultural education, but also a multimedia and art centre.

Since the memorandum of understanding of 24 July 1984, both the Ministry of Culture and Communication, and the Ministry of Agriculture have been engaged in deliberating the cultural development of the rural landscape. This led to the signature on 23 September 2011 of the framework convention '*Alimentation, Agri-Culture*' (food, agri-culture). Even though books and the cinema remained priorities in terms of interministerial intervention, the performing and visual arts were both specifically mentioned. The convention acknowledged the progress made in both these domains over the past few years. It also stated the necessity to pursue these efforts towards a more balanced coverage of France and an improved networking of those involved in order to enable new synergy and configurations (particularly with regard to mobile and digital devices) to emerge. The ministries were hoping to encourage two main driving forces: on the one hand, the presence and strong commitment of artists within local populations and, on the other hand, the support for, and development of, non-professional cultural activities.



Installation de Marjorie Dublicq, Campagne vidéo 2010/ La chambre d'eau. © Benoît Ménéboo

SPECIFIC AND COMPLEX ISSUES

The countryside provides an unusual forum for contemporary art initiatives. These projects find themselves enmeshed in a web of complex issues combining the pursuit of support for creativity and diffusion, the need to heighten public awareness of contemporary art, and political issues linked to the development of rural areas. They are also at the intersection of the "rural dimension of cultural development" and the "cultural dimension of rural development".[11] Project directors have to resist being instrumentalised by the politics of economic and territorial development, and by pressures aimed at reducing their role to entertainement. With politicians, they experience relationships of mutual dependence that can either generate tensions that may bring their projects to a grinding halt, or lead to opportunities for joint actions and the exchange of expertise. These relationships have become more delicate as the political landscape has become more complex with the creation of national and regional parks and other areas of special interest, and the '*communautés de communes*' (federations of usually small and usually rural municipalities); these have brought with them several extra layers of participants whose cultural skills and responsibilities often overlap. This expansion of the numbers of interested parties is, however, financially necessary since communities under 3,000 inhabitants, on their own, do not have a lot of financial clout. They have to be supported by various institutions including the Conseils Généraux (departmental level), the Conseils Régionaux (regional level) and the Directions Régionales des Affaires Culturelles (national/regional level), in each case, through dedicated budgets.

_**11** Pierre Moulinier, 'Action culturelle en milieu rural' (cultural action in rural areas), *L'Observatoire des Politiques Culturelles*, Special Report, n°6, spring 1993.



Les établissements scolaires sous tutelle du Ministère de l'Agriculture[9] constituent l'atout majeur de la décentralisation et démocratisation culturelle en milieu rural ; ils placent l'animation et l'éducation artistique au cœur de leurs missions. Depuis 1965, et suite à diverses conventions et circulaires, l'éducation socioculturelle s'est affirmée comme une composante indissociable et indispensable à la formation agricole. Certains lycées deviennent ainsi des relais de proximité primordiaux comme Rurart, en Poitou-Charentes, à la fois réseau régional d'action culturelle de l'enseignement agricole, espace multimédia et centre d'art.

Depuis le protocole du 24 juillet 1984, le Ministère de la Culture et de la Communication et celui de l'Agriculture sont engagés dans des réflexions communes sur le développement culturel des territoires. Ces dernières ont mené à la signature le 23 septembre 2011 de la convention-cadre Alimentation, Agri-Culture. Bien que les secteurs du livre et du cinéma restent les priorités en termes d'intervention interministérielle, l'intérêt pour le spectacle vivant et les arts visuels y est clairement manifesté. La convention reconnaît les progrès réalisés dans ces deux domaines au cours des dernières années. Elle affirme la nécessité de poursuivre ces efforts en direction d'un maillage toujours plus équilibré du territoire et d'une mise en réseau des différents acteurs en vue de nouvelles synergies ou formes (notamment des équipements mobiles ou numériques). Les deux piliers de la dynamique souhaitée par les ministères sont d'une part la présence et l'engagement fort des artistes auprès des populations locales et d'autre part le soutien et le développement des pratiques culturelles amateurs.

DES ENJEUX SPÉCIFIQUES ET COMPLEXES

Les initiatives d'art contemporain trouvent en milieu rural un terrain d'action singulier. Elles sont prises dans des enjeux complexes mêlant mission de soutien à la création et de diffusion, nécessité de sensibilisation de la population à l'art contemporain et enjeux politiques liés au développement et à l'aménagement du territoire. Elles sont à la croisée de la « dimension rurale du développement culturel » et de la « dimension culturelle du développement rural »[10]. Les porteurs de projets doivent résister aux tentatives d'instrumentalisation à des fins politiciennes de développement économique et territorial et aux pressions visant à réduire leurs activités à une mission d'animation. Ils expérimentent avec les acteurs politiques des relations de dépendance mutuelle qui peuvent soit générer des tensions risquant de signer l'arrêt d'un projet, soit déboucher sur des opportunités d'actions conjointes et des échanges d'expertise. Ces relations sont d'autant plus délicates que le paysage politique s'est complexifié avec l'arrivée des Parcs et Pays et le développement des communautés de communes (avec ou sans compétence culturelle), créant un véritable mille-feuille d'acteurs, dont les compétences culturelles plus ou moins élargies se chevauchent. Cette multiplication des parties prenantes politiques est pourtant indispensable financièrement. Les faibles capacités de financement des communes de moins de 3000 habitants sont compensées par le soutien de multiples institutions, dont les Conseils

_**10** Pierre Moulinier, Dossier : « Action culturelle en milieu rural », *L'Observatoire des Politiques Culturelles*, n°6, printemps 1993.

_**11** Fabrice Lextrait, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... une nouvelle époque de l'action culturelle* [Rapport à Michel Duffour, Secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle] Paris : La Documentation française, 2001.

LITTLE-KNOWN TERRAIN FOR EXPERIMENTATION AND INNOVATION

The distinctiveness of these rural zones leads some project promoters to break with the predefined urban models and come up with new frameworks and relationships with the public. In the same way as the *Nouveaux Territoires de l'Art*[12], some projects use artistic experimentation to pose questions about social, economic and political issues. They too have developed an approach similar to that of the social and solidarity economy by transposing the principles of gifting and reciprocity to the art world through exchange and non-monetary participation (voluntary work, contribution, sharing of knowledge and skills...) in return for the social value of their activities (creating social links, human development, enhancing the value of local heritage and know-how, the energy boost provided by the artist's vision...). This vision is accompanied by values such as proximity and conviviality.

The initiators of these projects are not trying to justify the presence of contemporary art in *a priori* isolated contexts as much as to reveal its pertinence. They believe in the capacity of art to act as a lever (for development, for becoming socially-aware ...). Their activities go beyond merely shifting artworks and artists into a rural setting and attracting an audience of professionals and amateurs away from their urban towers. These initiatives measure the limits of actions that consist of *simply presenting* without posing conditions or making allowances for a non-initiated audience. They sometimes, therefore, take short cuts, making contemporary art accessible through simply doing it, through interdisciplinary programming or through the involvement of the inhabitants in the creative process. This means rethinking the modalities of the public's relationship with the work and transforming observers, simple beneficiaries of finished cultural products, into active participants, usually with the artist and the actual performance as go-betweens. It is significant to note that these projects talk more about 'inhabitants' than 'the public'. This lexical slide shows the willingness to go beyond the passive institution-visitor relationship and to transfer the utopian attempt to speak to a wider public to the totality of the inhabitants.

At the regional level, the Chambre d'eau in Le Favril in the Nord-Pas-de-Calais region works on this permeability between creativity and inhabitants, to the extent of having invited the latter to celebrate the centre's tenth anniversary by inviting an artist of their choice (one whom they had previously come across at the centre) into their homes to 'perform' a short concert, a presentation of his/her work or a workshop. The Chambre d'eau also works towards the recognition of rural spaces as spaces for experimentation, supporting the creation of a network of all those involved across the territory.[13]

The Vent des Forêts, an open-air contemporary art space in the Meuse department, has created a genuine alchemy between the artists and the local volunteers, partner firms and craftsmen who are involved in welcoming the artists and producing their work, and housing them during their residencies. Not only is art perceived here as a lever for the development of the countryside, but the countryside itself is perceived as a space for innovation where it is possible to experiment with new configurations, far removed from the white cube model of most galleries, and where the artist is confronted with different realities and production methods.

The purpose of the projects that adopt this approach is not so much to increase the attendance as to encourage support for, and identification with, the projects. Ironically, this is sometimes helped by the paucity of artistic presence in rural areas which creates a scarcity value which, in turn, makes it all the more special for the inhabitants.

As in all cultural wastelands, these artistic initiatives in rural areas give rise to new encounters and pose new questions about the presence of contemporary art in the countryside, about its relationship with the population and about its inclusion in a more global debate about the economy, tourism and rurality. It is a rich and unique terrain for experimentation in terms of artistic creation, of the evolution of the public and of closing the gap between artists and society. ■

_**12** Fabrice Lextrait, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires… une nouvelle époque de l'action culturelle* (wastelands, laboratories, factories, squats, multidisciplinary projects: a new era of cultural action; a report for Michel Duffour, State Secretary for Heritage and Cultural Devolution), La Documentation française, Paris, 2001.

_**13** Notably by organising get-togethers for professionals, the latest of which was entitled '*La ruralité, un espace d'innovation artistique et d'expérimentation culturelle en Europe*' (rurality, a space for artistic innovation and cultural experimentation in Europe) in partnership with OPALE, 28 and 29 February 2012 at Le Favril.

généraux, les Conseils régionaux et les Directions Régionales des Affaires Culturelles, sur des lignes budgétaires dédiées.

UN TERRITOIRE D'EXPÉRIMENTATION ET D'INNOVATION MÉCONNU

La spécificité de ces territoires ruraux conduit certains porteurs de projet à concevoir de nouveaux cadres d'action et de nouveaux rapports au public, en rupture avec les modèles urbains prédéfinis. Au même titre que les *Nouveaux territoires de l'art*[11], certaines initiatives sont engagées dans des questionnements sociaux, économiques et politiques alimentés par des expérimentations artistiques. Elles aussi développent une logique proche de l'économie sociale et solidaire en transposant les principes de don et de réciprocité au monde de l'art par le recours aux échanges et participations non monétaires (bénévolat, apport et partage de savoir-faire...), plaçant en contrepartie la valeur sociale de leurs activités (création de lien social, développement humain, valorisation du patrimoine et des compétences locales, dynamisation par un regard d'artiste...). Des valeurs telles que la proximité et la convivialité accompagnent leur vision.

Ces porteurs de projet ne tentent pas tant de justifier ainsi la présence de l'art contemporain dans des contextes *a priori* éloignés que d'en révéler la pertinence. Ils croient en la capacité de l'art à agir comme un levier (de développement, de prise de conscience citoyenne,...). Leurs activités vont au-delà des logiques de déplacement des œuvres ou des artistes vers le milieu rural, et d'attraction d'un public urbain de professionnels et d'amateurs. Elles mesurent les limites d'actions qui consistent à *mettre en présence* sans offrir les conditions d'une appropriation par un public non initié. Ces initiatives empruntent alors parfois des chemins de traverse, proposant un accès à l'art contemporain par la pratique, une programmation transdisciplinaire ou l'implication des habitants dans les processus de création. Il s'agit de repenser les modalités de la relation du public à l'œuvre, de transformer des observateurs, simples bénéficiaires de produits culturels finalisés, en acteurs et parties prenantes, la plupart du temps par l'intermédiaire de l'artiste et de la production. Il n'est donc pas anodin de remarquer que ces structures parlent davantage d'habitants que de public. Ce glissement lexical signifie la volonté de dépasser la relation institution-visiteur passif et traduit la tentative utopique de parler à un public élargi à l'ensemble des habitants de la *Cité*.

Au niveau régional, La chambre d'eau au Favril (Nord) travaille cette perméabilité entre habitants et création, allant jusqu'à les inviter, à l'occasion de l'anniversaire de la structure, à accueillir chez eux une petite forme artistique (concert court, présentation d'œuvres plastiques, atelier...) d'un artiste de leur choix, découvert dans sa programmation depuis sa création en 2002. Cette association œuvre également pour la reconnaissance de l'espace rural comme espace d'expérimentation et soutient la mise en réseau des acteurs sur le territoire.[12]

_**12** Notamment par l'organisation de journées professionnelles dont la dernière, intitulée « La ruralité, un espace d'innovation artistique et d'expérimentation culturelle en Europe » organisée en partenariat avec OPALE, a eu lieu les 28 et 29 février 2012 au Favril (Nord).

Vents des Forêts, parcours d'œuvres *in situ* dans la Meuse, crée une véritable alchimie entre les artistes et les habitants bénévoles, entreprises ou artisans partenaires qui sont engagés dans la production et l'accueil des artistes, logés chez l'habitant pendant les périodes de résidence. Si l'art y est perçu comme un levier de développement des territoires ruraux, le milieu rural est également appréhendé comme un espace d'innovation où il est possible d'expérimenter de nouvelles formes, éloignées du modèle du *white cube*, et de confronter l'artiste à des réalités et modes de production différents.

La finalité des actions menées dans cette logique n'est parfois pas tant d'accroître la fréquentation que de susciter l'adhésion et l'appartenance au projet. Celles-ci sont par ailleurs facilitées par la faible densité de l'offre artistique qui crée un effet de rareté et rend ces initiatives précieuses pour les habitants.

Tout comme les friches culturelles, ces initiatives artistiques en milieu rural suscitent de nouvelles rencontres et interrogent sur la présence de l'art contemporain dans le territoire, son rapport à la population et son intégration dans un questionnement plus global, économique, touristique, territorial... C'est un terrain d'expérimentation riche et singulier en termes de création artistique, de développement des publics et de rapprochement des artistes de la société. ●

MARIE PLEINTEL

THEY LIVE WE SLEEP

JOHN CARPENTER THEY LIVE USA 1988

CARTE BLANCHE/FREE REIN



JOHN CARPENTER *THEY LIVE* USA 1988

Thierry Verbeke

Réalisée en 2011 cette série de photographies tire son nom (*Invasion*) de la traduction française du titre du film *They live we sleep* de John Carpenter (*Invasion Los Angeles*).

Le personnage principal, Nada, y parcourt les routes à la recherche d'un travail comme ouvrier sur les chantiers. Embauché à Los Angeles, il rejoint un bidonville où il va entrer en possession d'une paire de lunettes hors du commun. Elles permettent de voir la réalité telle qu'elle est : le monde est gouverné par des extra-terrestres.

Dans *Invasion*, les extra-terrestres laissent place à des chefs d'État affublés de masques de films d'horreur. C'est la répétition d'un même motif qui confère à ces photographies un caractère inquiétant et absurde (on pense notamment aux images historiques du Ku Klux Klan). Au-delà de la référence directe à différents films d'épouvante, la série Invasion met en lumière la connivence des protagonistes présents sur la photographie et déjoue, en les rendant repoussants et non identifiables, leur désir de séduction.

This series of photographs, *Invasion*, created in 2011, takes its name from *Invasion Los Angeles*, the French title of John Carpenter's film *They Live We Sleep*.

The main character, Nada, roams the streets in search of work on a building site. Finding a job in Los Angeles, he ends up in a suburb where he happens upon an unusual pair of glasses that enable him to see reality as it really is: a world governed by extra-terrestials.

The extra-terrestials here take the form of heads of state disguised by horror film masks. The repetition of the same motif gives these photographs a disturbing and absurd character (they call to mind classic images of Ku Klux Klan). In addition to the direct reference to various horror films, the Invasion series brings to light the connivance of the photographs' protagonists, and, by making them repulsive and unidentifiable, thwarts their desire to seduce.

THIERRY VERBEKE

STABILITY
GROWTH
JOBS*

* London Summit 2009







Constantin Dubois Choulik

Photographe et artiste

www.canardsauvage.com

"Tchernobyl changed my life, made me another person. Today, I find it very difficult to live with others. I don't understand all those things that preoccupy them: salaries, daily life, all their little emotional carryings on. Compared to the tragedy that I lived through, that's irrelevant. That catastrophe transformed me morally. It purified me, it cleaned me out. After Tchernobyl, I was like a newborn baby."

« Tchernobyl a changé ma vie, a fait de moi une autre personne. Aujourd'hui, j'ai beaucoup de mal à vivre avec les autres. Je ne comprends pas ce qui les préoccupe : le salaire, le quotidien, leurs petites affaires sentimentales. À côté du malheur que j'ai vécu, ce n'est rien. Cette catastrophe m'a moralement transformé. Elle m'a purifié, nettoyé. Après Tchernobyl, j'étais comme un nouveau-né ».

Stalker Kostine

The apparent cynicism of the last sentences is shocking, at first. Tchernobyl purifying, cleansing? What kind of inhumane mind can twist orthodox opinion in this fashion, with such disarming frankness? Who dares to deny in this way that it will be 40,000 years before the inhabitants of Pripyat can return to their homes? And even if it's moral purification that is being referred to, what moral purification can possibly be found in the negligence that led to the contamination of a similar area? The author of these lines was undoubtedly aware of their shocking effect.

For those who allow curiosity to get the better of their indignation and bother to reread these phrases, they will find themselves even more disorientated. For the author of these few lines doesn't hesitate to remind us that the 26 April 1986 was also a day of tragedy and catastrophe. And then there's that rather banal, seemingly egoistical statement that "the others" are well and truly on the wrong track, preoccupied with their daily lives, while just next door, the "nuclear beast", as it was called in the late 1980s, awaited the fatal moment of its awakening in its sarcophagus.

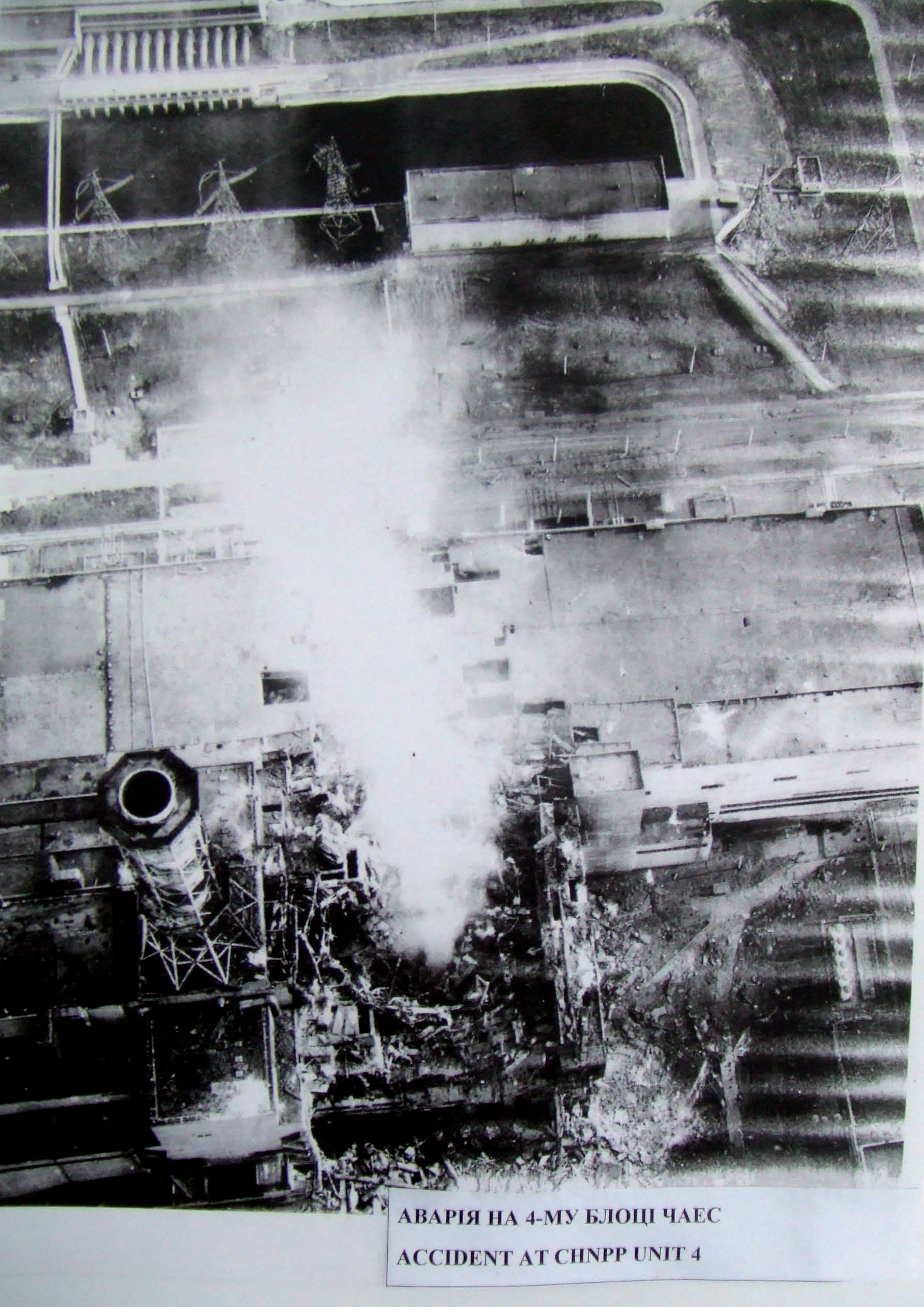
And lastly, the first sentence, with its mystical, almost pious note... yet again resounding with the images of mutations that inhabit orthodox opinion, while also being in confrontation with it, as if echoing the other end of the text – as if there was another truth, another way of seeing things, driven by an equally intense belief that was nonetheless radically different in content.

Stalker Kostine

L'apparent cynisme des dernières phrases choque d'abord. Purifiante, nettoyante, Tchernobyl ? Quelle inhumaine pensée peut bien retourner ainsi la *doxa*, avec une franchise désarmante ? Qui peut ainsi se permettre de nier qu'il faudrait attendre quarante mille ans aux habitants de Pripyat pour retourner chez eux ? Et même si c'est d'une purification morale dont il est question. Quelle purification morale y aurait-il à trouver dans la négligence qui conduisit à la contamination d'un tel territoire ? Impossible de nier que l'auteur de ces lignes fût conscient de leur dimension choquante.

Qui s'aventurera à relire, plaçant la curiosité avant l'indignation, se retrouvera pourtant encore un peu plus déboussolé. Car l'auteur de ces quelques lignes ne manque pas de rappeler que ce 26 avril 1986 fut aussi un jour de malheur et de catastrophe. Et puis, il y a cette affirmation à l'air vaguement égoïste, un peu banale, que « les autres » sont bien à côté de la plaque, tête baissée dans leur quotidien, alors que tout à côté, la « bête nucléaire », comme on disait à la fin des années 80, attend dans son sarcophage l'instant fatal du réveil.

Et enfin, la première phrase, et ses accents mystiques, pieux... résonant encore une fois avec les fantasmes de mutations qui habitent la doxa, se confrontant également à elle, comme en écho avec l'autre extrémité du texte, comme s'il y avait une autre évidence, une autre vision, poussée par une certitude aussi entière, mais au contenu pourtant bien différent.



АВАРІЯ НА 4-МУ БЛОЦІ ЧАЕС

ACCIDENT AT CHNPP UNIT 4

It's Igor Kostine speaking in this text, twenty years after having brought back the sole image of the destroyed power station taken on the day of the explosion itself. Thereafter, he relentlessly became the photographic ambassador of this breach in the geography of man formed by the Tchernobyl Exclusion Zone. Born in Moldavia in 1936, he grew up in the midst of the URSS, turning to photo-journalism in mid-life, covering Vietnam, Afghanistan... and then Tchernobyl, coverage which, unexpectedly, was destined to last for over a decade for Kostine. In addition to the desire to inform and counteract the rather too inhuman silence on behalf of the authorities (why otherwise would one not also photograph the less known Tcheliabinsk?), and to give a face to the multiple wounds opened up by the nuclear disaster, and beyond the symbolic coup de grâce that we are tempted to imagine this dealt to the Soviet Union, what was it that drove Kostine to cover Tchernobyl with such diligence and exhaustiveness, as if blind to its danger?

All these aspects of the phenomenon are found in his photographs, the uniqueness of which lies as much in their being brought together in book form by just one photographer as in their content: the immediate aftermath of the explosion, the evacuation, the cleaning up, the sarcophagus, the demolition work, the indignation of the public, the law case, the machine graveyards, and then those who went back there and all the victims – children, the sick in hospitals, the animals, the previously abundant vegetation... It would appear to be an obsession, something Kostine himself came to recognise when stating the overriding importance of the disaster within his own existence, in spite of having previously survived the Second World War and the fall of the URSS. An explanation that is scarcely sufficient given the fearlessness shown by the photographer on a number of occasions faced by the danger of the gutted power station. Two of these "voyages" particularly retain our attention.

In 1986, he accompanied the liquidators responsible for the most dangerous part of the operation, up on the roof of the power station which was covered with debris. Upon pain of immediate death, this had to be urgently shovelled back into the breach that had opened up in the walls of the construction. Kostine accompanied them for the sake of a few photographs that ended up with a disproportionate graininess, almost veiled, resulting from the effect of the radioactivity on the film.

"I climb up, struck by a strange, mystical sensation. I have the impression of being on another planet. Everything is covered with the 'fuel', a strange mix of radioactive fuels. My hands are trembling. I no longer know where I am, but I continue to take photos."

It's difficult to distinguish between mystical stupefaction and radioactive torpor in Kostine's statements. For

C'est Igor Kostine qui parle, vingt ans après avoir ramené l'unique image de la centrale détruite qui soit datée du jour même de l'explosion. Et puis, sans relâche, s'être fait l'ambassadeur photographique de cette trouée dans la géographie humaine que va constituer la Zone d'exclusion de Tchernobyl. Né Moldave, en 1936, puis grandissant au sein de l'URSS, Kostine vient au reportage photographique sur le tard, couvre le Vietnam, l'Afghanistan... et puis Tchernobyl. Et c'est, étonnamment, un reportage voué à durer pour Kostine plus de dix ans. Car au-delà de la volonté d'informer, de contrecarrer un silence officiel un peu trop inhumain (pourquoi alors ne pas également photographier la méconnue Tcheliabinsk ?), de donner un visage aux multiples blessures ouvertes par la catastrophe nucléaire, même au-delà du coup de grâce symbolique que celle-ci met, on est tenté de le penser, à l'Union Soviétique, qui n'y survivra que trois ans... qu'est-ce qui pousse ainsi Kostine à une telle assiduité et à une telle exhaustivité dans sa couverture de Tchernobyl, comme aveugle même au danger ?

Ce sont toutes les facettes du phénomène qui sont aujourd'hui illustrées par ses clichés, dont la spécificité tient autant à leur rassemblement dans le book d'un seul et même photographe que dans leur contenu lui-même : les suites immédiates de l'explosion, l'évacuation, le nettoyage, le sarcophage, les démolitions, l'indignation populaire, le procès, les cimetières de machines, et puis ceux qui retournent, les enfants victimes, les malades à l'hôpital, les animaux, la végétation luxuriante... Ça ressemble à une obsession, bien reconnue par Kostine finalement, lorsqu'il affirme la capitale importance de la catastrophe dans son histoire personnelle, lui qui a survécu déjà à la Seconde Guerre Mondiale et au déclin de l'URSS. Explication pourtant bien insuffisante face à la témérité dont le photographe a, à plusieurs reprises, fait preuve face au danger de la centrale éventrée. Ce sont surtout deux de ces « voyages » qui retiennent l'attention.

En 86, il accompagne les liquidateurs chargés de la partie la plus dangereuse : le toit de la centrale, couvert de débris qu'il faut, sous peine de mort immédiate, pelleter en hâte dans la béance du cratère creusé dans les murs de la centrale. Kostine lui y va pour quelques clichés qui seront marqués par un grain disproportionné, au bord du voilement complet, effet de la radioactivité sur la pellicule.

« Je monte, frappé par un étrange sentiment mystique. J'ai l'impression d'être sur une autre planète. Tout est recouvert par le "fuel", un mélange de carburants radioactifs. Mes mains tremblent. Je ne sais plus où je suis, mais je prends des photos quand même ».

Difficile de distinguer dans les dires de Kostine la frontière entre stupéfaction mystique et torpeur irradiée. Car, pour qui comme lui pouvait *choisir* de monter là-haut, répondant

those like him who could choose to climb up there, in answer to a purely scopic need, there was surely more to see and photograph than just the invisible danger of radioactivity. There was that enormous breach in the exploded reactor, that continues to horrify us in his photographs today – now discreetly covered over with the sarcophagus, giving it an almost normal appearance again. Climbing up on to the blustery rooftop, Igor Kostine found himself confronted by a vertiginous absence – a bottomless "theatre" staging the end of the world or the start of a possible apocalypse.

Even more surprising was Kostine's determination to return to the site once again, a few years later. In 1991, a little-known second explosion occurred in the power station, awakening in Kostine the need to return there, transforming him into a sort of Tarkovskian stalker. He wanted "to see the heart" – the Chamber – now buried beneath the sarcophagus.

"I thought I'd seen every part of the power station, and that I knew it well, but there's still one thing missing. A voyage. I want to go and see the epicentre of the explosion, that's to say the heart of the fourth reactor, which is forty metres underground. I can't go there by myself, but an engineer called Reichtmann accompanies me. He took part in the liquidation and remained at his post in the power station afterwards. Once down there, my eyes alight upon a place where no man has stepped for the past five years. The walls are an extraordinary colour – the colour of the moon. Restricted in my leaden outfit, I'm an astronaut. I activate my shutter release frenetically. I move forward among the débris, I want to see everything.
- Get the hell out of there, for goodness sake, Igor! Wake-up!
Reichtmann ended up shouting at me, but I'm as if paralysed. The only thing in me is what I'm taking photos of right now; nothing else exists. I'm not thinking of anything. He drags me backwards. Later he helps me to undress and pushes me into the shower. We scrub each others' backs like two liquidators."

A strange encounter between the stalker in the Strugatsky Brothers' novel (a cynical, skilful pillager) and the one in Tarkovsky's film (a fragile mystic). The madness of such an expedition is marginally played down when one understands the briefly mappable nature of radioactive deposits, all the more so underground where dust particles move around less. Thus, at Tchernobyl, one is perhaps "safest" as close as possible to the epicentre. Nevertheless Kostine does not explain his desire to extricate some photos from the darkness of the power station's ruins. Climbing over the rubble in his heavy white suit, Reichtmann really does look like an astronaut on a lunar hillock, one on the darkside of the moon.

What exactly is Kostine faced with in this darkness that makes him activate his "shutter release frenentically"?

à un besoin purement scopique, il y avait certainement plus à voir et à photographier que le danger invisible de la radioactivité. Il y avait cette béance monstrueuse, cette ouverture, encore aujourd'hui stupéfiante sur les photographies, du réacteur explosé (à présent pudiquement recouvert du sarcophage, il reprend une allure presque normale). En montant sur le toit soufflé, c'est face à une vertigineuse absence qu'Igor Kostine se retrouvait confronté. Un « théâtre » sans fond, scène pour la fin du monde, pour le début d'une éventuelle apocalypse.

Plus étonnante encore, la volonté de Kostine de revenir encore sur les lieux, quelques années plus tard. En 1991, la seconde explosion, méconnue, réveille en Kostine un besoin de retour, faisant de lui un *stalker* presque tarkovskien. Il veut « voir le cœur » – la Chambre – désormais enfouie sous le sarcophage.

« Je pense avoir tout vu de la centrale, je pense bien la connaître, mais il me manque encore une chose. Un voyage. Je veux aller voir l'épicentre de l'explosion, c'est-à-dire le cœur du quatrième réacteur qui se trouve quarante mètres sous terre. Je ne peux pas m'y rendre seul. L'ingénieur Reichtmann m'accompagne. Il a participé à la liquidation et il et resté en poste à la centrale, après. Une fois en bas, mes yeux se posent sur un endroit où l'homme n'est jamais revenu depuis cinq ans. Les murs ont une couleur étonnante. Une couleur lunaire. Engoncé dans mes vêtements plombés, je suis un cosmonaute. J'actionne frénétiquement mon déclencheur. Je m'avance entre les décombres, je veux tout voir.
- Casse-toi de là, bon sang ! Igor, réveille-toi !
Reichtmann a fini par hurler. Mais je suis comme paralysé. Plus rien d'autre ne m'habite que ce que je suis en train de prendre en photo. Je ne pense plus à rien. Il me traine en arrière. Plus tard, il m'aide à me déshabiller et me pousse sous la douche. Nous nous frottons le dos comme deux liquidateurs ».

Curieuse rencontre entre le *stalker* du roman des frères Strougatski (le pillard cynique, virtuose) et celui du film de Tarkovski (le fragile mystique). On relativisera la folie d'une telle expédition en apprenant la nature temporairement cartographiable de la radioactivité déposée, a fortiori sous terre où les poussières se déplacent peu. Ainsi, à Tchernobyl, c'est peut-être au plus près de l'épicentre que l'on est le plus en « sécurité ». Il n'en reste pas moins que Kostine n'explique pas son désir d'extirper quelques clichés de l'obscurité des ruines de la centrale. Reichtmann, escaladant les gravats dans sa lourde combinaison blanche, a effectivement l'air d'un cosmonaute sur une colline lunaire, une colline qui se trouverait sur face cachée de la Lune.

Dans cette obscurité, face à quoi, exactement, Kostine actionne-t-il « frénétiquement son déclencheur » ? Peut-être est-ce que justement, c'est à celui qui fait profession de voir

Maybe it is the acuteness with which the invisibility of a place like Tchernobyl appears to someone whose profession it is to see and show things. This would explain why Kostine photographs relentlessly, like a maniac, in the hope of capturing something, while a normal subject would require several moments of calm and concentration, more or less visible to the eye. These photos look like traces of something invisible, elements of a whole impossible to capture properly on film. Can't we see more in this epicentre of the destruction of a world, a black hole, voracious and silent? If we look at it for long enough, if we really search, can't we extricate some revelation from it?

And, at the end of the day, Kostine was not the only one to make such a journey... as seen in the BBC video documentary, *Inside Chernobyl*, produced by Edward Briffa in 1996, where the lengths gone to to produce it say a lot about the fascination felt throughout Europe for the exploded heart of the power station. It's the epicentre of a possible end to the old continent, frozen in a time lag such that each of us can lose ourselves in it at our leisure. A greedy heart in abeyance.

A nothingness, like up on the roof before they added the sarcophagus; that's where Kostine's insatiable work keeps returning, to this absent source of menace where all form of life is henceforth suspended. It's no surprise therefore that Kostine adopts this form of renewed mysticism, for Tchernobyl has become a place where the raw materiality of total menace takes shape, with the metaphysics of living organisms as a backdrop.

The Exclusion Zone at Tchernobyl constitutes the touchstone of postmodern decline, thanks to its non-linear, uneven timescale. Human and geographic timescales found themselves concertinaed within the same, crucial instant, doomed to watch each other in an intriguing dissolution of roles and genuses – man reduced to silence like rocks, and rocks all of a sudden active. The paradox of a double vision is what anyone looking at the ruins now sees: on the one hand the deathly immediacy where everything is turned upside down, History now being so rapid that it no longer waits to be abandoned before destroying its tracks, and, on the other, the endless ocean of geological time needed to reach the end of the half-life of the radioactive elements barring human access to the Zone.

The area now stutters in a sort of time bubble that has been drifting slowly and indiscernibly since the beginning. This helps us understand Igor Kostine's determination to keep on returning here to see for himself, to explore it ever further, acting as if its inhabitants are really going to return, as they have been promised (even though looters have ransacked Pripyat's vast housing blocks leaving nothing more than empty shells); and, even though animal and plant life



Constantin Dubois Choulik, *Odomez*, photographie argentique, 2007.

et de montrer, que l'invisibilité d'un lieu comme Tchernobyl apparaît dans sa plus grande acuité. C'est pourquoi Kostine photographie comme un forcené, sans arrêt, dans l'espoir de peut-être capter quelque chose, là où un sujet normal exigerait calme et concentration sur quelques moments plus ou moins évidents à l'œil. Ces photos apparaissent comme les traces d'un invisible, éléments d'un ensemble impossible à véritablement capter sur la pellicule. Cet épicentre de la destruction d'un monde, trou noir glouton et muet, ne peut-on y voir plus ? Si l'on regarde assez longtemps, si l'on cherche bien, n'y a-t-il pas là quelque révélation à extirper ?

Et après tout, Kostine n'a pas l'exclusivité d'une telle expédition… qu'il suffise de citer le documentaire vidéo de la BBC, produit par Edward Briffa en 1996, *Inside Chernobyl*, dont les exigences de diffusion disent assez la fascination que le cœur explosé de la centrale exerce sur toute l'Europe. C'est l'épicentre d'une possible fin du vieux continent, congelée et temporisée de telle manière que chacun peut s'y abîmer à loisir. Cœur gourmand en dormance.

Un rien, comme sur le toit avant le sarcophage, et c'est bien là que le travail insatiable de Kostine se renoue régulièrement, à cette source absente d'où vient la menace, et surtout où tout être est désormais suspendu. Nulle surprise alors que Kostine y prenne ce mysticisme renouvelé, tant Tchernobyl est devenu ainsi ce lieu où se noue la matérialité crue d'une menace totale avec la métaphysique de l'être comme retrait.



continues to proliferate, continuing to track down the definitive mutation, the monster that will signal the definitive banning of all life within the Zone – the something that will finally choose between the two temporal orders.

But nothing will choose, nothing will decide. That Kostine or Tarkovsky's Stalker keep on returning, right to the very heart itself, with more or less devoted mystic fervour, is ultimately entirely logical. Short of giving in to the absurd, the only remaining hope is that of an extraordinary speech that would finally shed light on the Zone's darkness seemingly forevermore beyond the realms of human legislation. May the apocalypse do justice to its double meaning.

Ironically, such a speech is only audible to the ears of fervent believers, and must never be recorded. We are tempted, therefore, like Tarkovsky's stalker, to remain on the threshold yet again, terrified at the notion of not hearing anything – to turn around and go back to walking, dreaming, surrounded by a peaceful, deathly silence, on this lunar landscape. ■

Citations de Kostine extraites de *Igor Kostine, Tchernobyl, confessions d'un reporter*, éditions les Arènes, 2006. | Kostine's quotations translated freely from Igor Kostine, *Tchernobyl, confessions d'un reporter*, éditions les Arènes, 2006.

Si la Zone d'exclusion de Tchernobyl constitue la pierre de touche de la ruine postmoderne, c'est par sa temporalité non-linéaire et accidentée. Temporalité humaine et temporalité géologique y sont télescopés dans le même instant décisif, puis voués à s'observer l'un l'autre dans une fascinante dissolution des rôles et des genres – l'homme réduit au silence comme la roche, et la roche désormais agissante. C'est désormais le paradoxe d'une double vision qui s'impose au contemplateur des ruines : l'instantanéité mortelle où tout bascule, car l'Histoire est désormais si rapide qu'elle n'attend plus l'abandon pour ruiner ses traces ; et l'océan infini du temps géologique à attendre, avant la fin de la demi-vie des éléments radioactifs barrant la Zone à la vie humaine.

Le territoire bégaie désormais dans une sorte de bulle temporelle qui dérive, lentement, indiscernablement depuis l'origine, et on comprend dès lors mieux l'acharnement d'Igor Kostine à revoir, à revenir, à explorer plus profondément – alors même que les barres de Pripyat, ratissées par les pillards, ne sont plus que des coquilles vides – faire comme si leurs habitants allaient finalement vraiment revenir, comme on leur avait promis ; alors même que la vie animale et végétale prolifère, traquer toujours la trace de la mutation définitive, le monstre qui signerait l'interdiction définitive et absolue de toute vie dans la Zone. Quelque chose qui trancherait enfin entre les deux ordres temporels.

Mais rien ne tranche, rien ne décide. Que Kostine ou le Stalker de Tarkovski reviennent inlassablement, jusqu'au cœur même, avec une ferveur mystique plus ou moins avouée, n'est finalement rien que de logique. À moins de s'abandonner à l'absurde, le seul espoir restant est celui d'une parole transcendante qui éclairerait enfin les ténèbres de la Zone, puisque celle-ci semble définitivement hors de portée de la législation humaine. Que l'apocalypse fasse justice à son double sens.

L'ironie veut évidemment que la Parole ne soit audible qu'aux oreilles ferventes et jamais enregistrable. L'on se retrouve ainsi, encore une fois, comme le stalker tarkovskien, tenté à la dernière seconde de rester sur le seuil extérieur, terrorisé à l'idée de ne rien entendre. Faire demi-tour, et retourner se promener, rêveur, enveloppé dans un paisible et mortel silence, sur cette terre lunaire. ●

CONSTANTIN DUBOIS CHOULIK



Constantin Dubois Choulik, *Odomez*,
photographie argentique, 2007.

Anne Delemotte

CONSOMNOLEZ

Dans le film *They live*, John Carpenter a choisi, en toute évidence, les médias (journaux, publicités, télévision) comme outils de manipulation mentale des humains par les extra-terrestres. À l'époque ultra-libéraliste des années Reagan, John Carpenter évoque une certaine propagande au service d'une idéologie, de visions politiques ou d'intérêts financiers de la classe dominante.

Les journaux gratuits sont aujourd'hui particulièrement intéressants à ce niveau. Ils détiennent un potentiel d'influence considérable sur le lectorat, lui-même considéré comme consommateur d'informations et de publicités. Autorité de la forme et du contenu, monoforme de l'information, public ciblé dans un espace-temps vacant et positivité de la gratuité : pour prendre l'exemple du journal gratuit le plus lu de la métropole lilloise, le 20 minutes, et reprendre l'affirmation «they live, we sleep», dormons-nous, public, pendant que les grands groupes industriels et médiatiques se développent ?

Si le lecteur du 20 minutes est un sujet conditionné, orienté et soumis à une autorité de l'information, c'est ici une tentative d'agir sur le récepteur. Des ordres apparaissent et cherchent à activer les ressources critiques des personnes, à travers des interprétations dissidentes et anticonformistes. C'est une action rapide car les messages s'intègrent et s'adaptent à l'édition du jour. Les journaux sont réinjectés dans les rames de métro, là où ils sont consommés et laissés sur place.

CONSOMNOLEZ

In *They Live We Sleep*, John Carpenter seeminly chose the media (newpapers, advertisements, television) as the extra-terrestials' tools for manipulating the minds of humans. During the ultra-liberalist years under Reagan John Carpenter evokes propaganda at the service of ideology, political visions and the financial interests of the ruling classes.

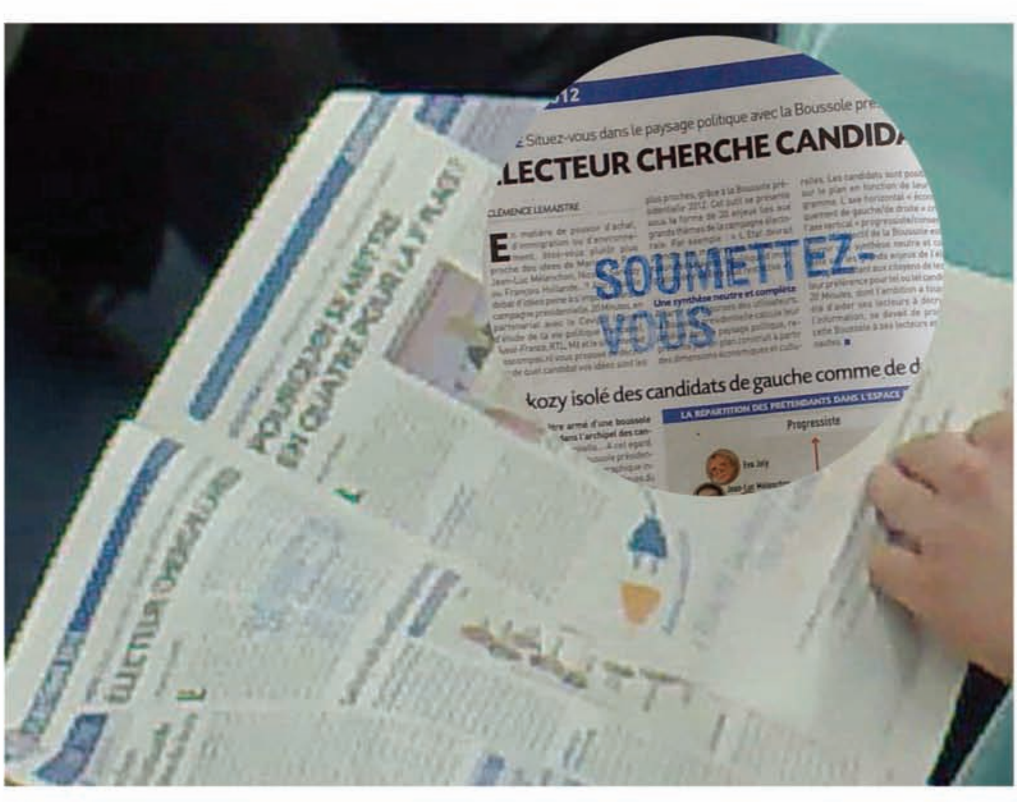
Today's free newspapers are particularly interesting in this respect. They potentially hold considerable sway over their readers who are viewed as consumers of information and advertisements. Take the example of Greater Lille's most read free newspaper, *20 minutes* – the expert on form and content, with all its information presented in the same format, its targeted audience held in a time-space vacuum and sold on the advantages of it being free – and then turn again to the statement "they live, we sleep": do we, the public, sleep while the large industrial and media groups expand?

While the reader of *20 minutes* may be conditioned, directed and subjected to an expert on information, we are faced here with an attempt to influence the receiver. Orders appear and seek to activate people's critical faculties through dissident and anti-conformist renditions. This occurs rapidly for the messages fit in with and adapt to each day's edition. These newspapers are reinjected into the metro system where they are consumed and left behind.

Pun/neologism from consommer (to consume) and somnoler (to doze)

ANNE DELEMOTTE


PENSEZ
UNIQUE


LECTEUR CHERCHE CANDIDA
SOUMETTEZ-
VOUS
kozy isolé des candidats de gauche comme de d
Progressiste


Le Sénat va enquêter sur les services antiterroristes
CONFORMEZ
VOUS
Le prédicateur Al-Qaradaoui
ne viendra pas en France
L'immobilier,
comme vous l'attendez !
TROP DE PAPERASSE


PENSEZ UNIQUE
MOINS DE CONTRAINTES ?
UN NUMERO DE COMPTE QUI NE CHANGE PAS QUAND VOUS DÉMÉNAGEZ
C'EST ÇA L'ESPRIT D'ÉQUIPE


ÉLECTIONS 2012
BUZZOMÈTRE
Mélenchon prend la Bastille et la tête du buzz
CONSOM-
NOLEZ
Sarkozy isolé des candidats de gauche comme
POUR LA 3e PLACE ?


FRANCE
POLÉMIQUE AUTOUR DES OBSÈQUES
Le Sénat va enquêter sur les services antiterroristes
PENSEZ UNIQUE
DEVENEZ CONSEILLER IMMOBILIER
0805 200 293
20 SECONDES


CONSOM-
NOLEZ
Nicolas Sarkozy en toute sécurité


000 km, 130.546 mouches,
3 nanas.
PENSEZ
UNIQUE
Nicolas Sarkozy en toute sécurité


MARRE D'OUBLIER VOS CODES
UN CODE DE CARTE BANCAI
QUE VOUS POUVEZ CHOIS
C'EST ÇA L'ESPRIT D'ÉQUI


SORTIR DE L'IMPASSE
PENSEZ
UNIQUE

Philémon

LANGUE BLEUE

La fièvre catarrhale, communément appelée « langue bleue » est une maladie virale invasive. Elle se répand parmi les ruminants via des moucherons piqueurs. Sa principale victime est le mouton qui, infecté au niveau des glandes salivaires, devient fiévreux, malingre, salive abondamment, voit son museau gonfler, ses mamelles rougir, sa langue se colorer en bleu.

Langue bleue, c'est aussi une correspondance entre la Société Volatile et le cabinet du Ministre de l'intérieur Claude Guéant.

BLUETONGUE

Catarrhal fever, commonly known as "bluetongue", is an invasive viral disease. It affects ruminants and is spread by biting midges. Sheep are the principle victims: their saliva glands are infected, they become feverish and puny, salivate excessively, and their faces swell up, their teats redden and their tongues turn blue.

Bluetongue (Langue bleue) also refers to the correspondence between the Société Volatile and the cabinet of France's former Minister of the Interior, Claude Guéant.

PHILÉMON



10 septembre 2011
Lille, France

Monsieur le Ministre de l'Intérieur, Claude Guéant

Bonjour,

Habitant de la Métropole lilloise, je suis domicilié dans le quartier de Lille Sud. Autrefois dynamique, ce quartier ne doit plus son activité au cimetière qui faisait sa fierté, il n'a d'ailleurs plus beaucoup d'activité (+ de 20% de chômage), il est en pleine mutation urbanistique, sociale et économique. Lille Sud est métamorphosé par un GPU (Grand Projet Urbain) et requalifié ZFU (Zone Franche Urbaine) ; acronymes qui le constellent de friches industrielles, terrains vagues et autres chantiers aux charmes éphémères que nous espérons prometteurs. L'un d'eux, en face du commissariat central, est un ancien entrepôt de triage qui, si l'on en croit la rumeur, accueillera prochainement un centre commercial. Au demeurant l'entrepôt s'est transformé en pépinière d'activités, les chineurs récupèrent du mobilier, les gitans recyclent cuivre et métaux, les skateurs improvisent des circuits d'obstacles, les peintres couvrent les murs de couleurs aérosols, poètes, flâneurs, artistes, ne sont pas en reste au milieu des lapins de garenne et des buddleias fleuris.

Si je vous écris Monsieur le Ministre, c'est que dernièrement une de vos équipes des forces de l'ordre nous a rejoint sur le site. Il en va des CRS de Tourcoing qui s'exercent au tir, propulsent en cloche des munitions inertes sur leurs collègues brigadiers postés à 100 mètres, ceux-là même qui agitent les bras, se déplacent en crabe et font des bonds pour éviter les projectiles en caoutchouc. Une activité parmi d'autres en ce lieu, sinon qu'après entraînement, le hangar et ses alentours demeurent en piteux état. Comprenez que ces exercices répétés bouleversent l'écosystème ambiant et que, soucieux de préserver une zone où enfin le regain de dynamisme est manifeste, je m'adresse à vous via la Société Volatile pour vous proposer quelques mesures constructives. A titre indicatif cette société avicole, anciennement « des amis de la basse-cour » s'est reconvertie dans les affaires courantes pour engager ses compétences artistiques et entrepreneuriales dans des missions localisées. Dans le cas présent Monsieur le Ministre, nous pensons instaurer des mesures élémentaires, à commencer par la mise en ligne d'un calendrier Doodle sur lequel les différents corps de métiers - brigadiers y compris - réserveraient leurs plages horaires de travail in situ. En complément de quoi, un forum pourrait établir un lien social entre les usagers de la friche, la Société Volatile en assurerait la modération, elle en appellerait à l'éco-responsabilité des usagers, invitant tout un chacun à procéder, après activité, au ramassage et au tri sélectif de ses déchets. Pour prévenir du chaos et veiller à la sécurité de tous, nous entendons suggérer à nos amis ferrailleurs de ne pas enlever les plaques d'égoût les plus exposées pour éviter les accidents du travail. Bien d'autres mesures sont à l'étude, mais avant d'en venir à une médiation de terrain et à ses occurrences en ligne, peut-être pourrions-nous en discuter de vives voix. Ce serait d'ailleurs un grand plaisir Monsieur le Ministre si vous pouviez venir le vendredi 14 octobre au Cagibi (8 rue de Wazemmes, 59000 Lille) à partir de 19h, lors d'une soirée consacrée à ce projet. Un verre de l'amitié sera offert, et des œuvres policées seront exposées.

En espérant que vous pourrez honorer ce rendez-vous de votre présence, dans l'attente d'une réponse, je vous prie d'agréer mes salutations distinguées.



Pour la Société Volatile

Philémon


SAPL
TECTIO



MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR,
DE L'OUTRE-MER, DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES ET DE L'IMMIGRATION

Le Chef de cabinet

Paris, le 21 OCT. 2011

Réf. : 11-043263-A / JFB

Mesdames, Messieurs,

Monsieur Claude GUÉANT, ministre de l'intérieur, de l'outre-mer, des collectivités territoriales et de l'immigration, a bien reçu votre correspondance par laquelle vous lui faites part de vos observations relatives aux nuisances environnementales qui seraient occasionnées par les exercices pratiqués par la compagnie républicaine de sécurité de Tourcoing sur un terrain où vous exercez votre activité.

Vous proposez votre médiation auprès des différents corps de métiers présents sur le site et vous conviez le ministre à assister à une réunion, sur ce sujet, le 14 octobre 2011.

Le ministre en a pris connaissance avec attention.

Les contraintes de son emploi du temps, particulièrement chargé, ne lui ont malheureusement pas permis de répondre favorablement à votre aimable invitation dont il tient à vous remercier.

Le ministre m'a, toutefois, chargé de saisir le préfet de la région Nord-Pas-de-Calais, préfet du Nord, aux fins d'un examen approprié, à l'issue duquel vous ne manquerez pas d'être tenus informés de la suite qui aura pu être réservée à votre démarche.

Le préfet, directeur général de la police nationale est également saisi pour information.

Dans cette attente, je vous prie de croire, Mesdames, Messieurs, à l'assurance de toute ma considération.

Philippe DESCHAMPS

Mesdames et Messieurs les membres
de la société volatile Philémon
10, rue du général de Wett
59000 LILLE

ADRESSE POSTALE : PLACE BEAUVAU 75800 PARIS CEDEX 08 - STANDARD 01.49.27.49.27 - 01.40.07.60.60
ADRESSE INTERNET : www.interieur.gouv.fr





MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR,
DE L'OUTRE-MER, DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES ET DE L'IMMIGRATION

DIRECTION GENERALE
DE LA POLICE NATIONALE

DIRECTION CENTRALE DES
COMPAGNIES REPUBLICAINES DE SECURITE

DIRECTION ZONALE DES CRS NORD

DCCRS/DZN/SAO/BPF/PERS/N° 1287/2012/D/42

Affaire suivie par : Commandant Pierre PLUSS
Tél : 03 20 17 12 10
pierre.pluss@interieur.gouv.fr

Lambersart, le 7 mars 2012

Le Contrôleur Général,
Directeur Zonal
des Compagnies Républicaines de Sécurité
- Nord -

A

+ Mesdames et Messieurs les membres
de la société volatile Philémon
10, rue du Général de Wett
59000 Lille

Mesdames, Messieurs,

Par votre correspondance en date du 10 septembre 2011, vous avez tenu à appeler l'attention de Monsieur le ministre de l'Intérieur, de l'Outre-mer, des Collectivités Locales et de l'Immigration sur des nuisances causées par la présence de fonctionnaires des Compagnies Républicaines de Sécurité venant s'entraîner sur une friche industrielle située face au commissariat central de Lille.

Or, après avoir pris attache avec les différentes unités de la zone susceptibles d'avoir utilisé ce site désaffecté, il appert que si cette friche industrielle a en effet été employée pour quelques séances d'instruction pratique, ces dernières remontent à la fin de l'année 2009 puisqu'à compter de cette date, la Direction Zonale des C.R.S Nord a signé une convention pour utiliser un site industriel désaffecté situé aux alentours de Saint-Omer où l'ensemble des unités de la zone vont s'entraîner.

De plus, je tiens à vous préciser que la gestion quant à l'accès à la friche industrielle dont il est question dans votre courrier est assurée par la Direction Départementale de la Sécurité Publique qui, elle-même, est amenée à utiliser ces infrastructures pour assurer l'entraînement de ses unités spécialisées.
En conséquence, je me permets d'adresser votre requête à cette direction de la Police Nationale qui sera à même de vous transmettre tout renseignement utile.

Je vous prie de croire, Mesdames, Messieurs, en l'expression de ma parfaite considération.

POLICE NATIONALE
DIRECTION ZONALE DES C.R.S. NORD

Daniel DUBOIS

Pour ampliation :
1 exemplaire DC C.R.S
1 exemplaire D.D.S.P 59



10 September 2011, Lille, France
For the attention of the Minister of the Interior, Overseas Territories, Territorial Collectivities and Immigration
Purpose: collaborative project

Dear Monsieur Guéant,

I am an inhabitant of Greater Lille, specifically the Lille Sud (southern) district. Once a dynamic area, it no longer owes its activity to the cemetery which was formerly its great pride (indeed it no longer has much activity at all, with over 20% unemployment), and is currently in the throes of major urban, social and economic transformation. Lille Sud has been transformed by a GPU (Grand Projet Urbain), a major urban renewal programme, and reclassed as a ZFU (Zone Franche Urbaine), an Urban Free Zone, acronyms that have it dotted with industrial wastelands, brown field sites and other construction sites, full of ephemeral promise that fill us with hope. One of them, opposite the central police station, is a former sorting warehouse which, if rumour is to be believed, is soon to become a commercial centre. Incidentally, the warehouse has been transformed into a hive of activity, with bargain-hunters recuperating furniture, gypsies recycling copper and metals, skaters improvising obstacle courses and painters covering walls with aerosol paintings, not to be outdone by poets, browsers and artists in the midst of wild rabbits and flowering buddleia.
My reason for writing to you is that recently, one of your law enforcement teams, the Tourcoing riot squad (the CRS), joined us on site. They were undertaking some shooting practice, firing dud ammunition into the air at their colleagues posted 100 meters away, who themselves were gesticulating, moving sideways and leaping about to avoid the rubber projectiles. It might have been just one of the many activities that take place here, except for the fact that after the training session, the hangar and its surroundings were left in a piteous state. Please understand that that these repeated exercises upset the area's ecosystem. Anxious to preserve an area that appears, at last, to have refound a degree of dynamism, I am therefore writing to you via the Société Volatile to suggest a few constructive measures. For information purposes, this poultry society, formerly the "friends of the farmyard", has moved sideways into everyday business, placing its artistic and entrepreneurial skills at the disposal of local projects. With regard to the present case, we feel that elementary measures should be put in place, starting with the posting online of a Doodle calendar where different professions, sergeants included, can book their working slots in situ. In addition to which a forum could create a social link between the wasteland's various users, presided over by the Société Volatile, that would call its users to act with environmental responsibility, inviting each of them to collect up and sort through their rubbish at the end of their session on site. To avoid chaos and ensure the safety of all concerned, we intend to suggest to our scrapmerchant friends that they cease removing the most exposed manhole covers in order to limit accidents at work. Many other measures are currently being looked into, but before coming to confrontation or facing a line-up, it might be a good idea to discuss it in person. It is with great pleasure, therefore, that I hereby invite you to attend a meeting to discuss this project on Friday 14 October at the Cagibi (Store Cupboard, 8 Rue de Wazemmes, 59000 Lille) at 7pm. Drinks will be provided and civilising works will be exhibited.
I do hope you will be able to honour this meeting with your presence.
Yours sincerely,

for the Société Volatile, Philémon

Ministry of the Interior, Overseas Territories, Territorial Collectivities and Immigration
Principal Private Secretary

Paris, 21 October 2011

Dear Sirs, dear Madams,

Monsieur Claude GUEANT, Minister of the Interior, Overseas Territories, Territorial Collectivities and Immigration, hereby acknowledges receipt of your correspondence informing him of your observations concerning the environmental pollution occasioned by (the) exercises carried out by the Tourcoing brigade of the French riot police on a site where you work.
You offer your services as a mediator for the different professions present on the site and invite the Minister to attend a meeting on the subject on 14 October 2011.
The Minister has read your letter with interest.
Unfortunately the constraints of his extremely busy schedule prevented him from accepting your kind invitation, for which he would particularly like me to thank you.
However, the Minister has asked me to refer the matter to the Prefect for the Nord-Pas-de-Calais region and the Prefect of the Nord department, in order for appropriate investigations to be carried out, at the end of which you will be informed of any action to be taken with regard to your initiative.
The matter will also be referred to the Prefect, Director General of the National Police, for information purposes.
I trust that these measures meet with your satisfaction.

Yours faithfully, Philippe DESCHAMPS

Members of the Société Volatile Philémon
10 Rue du Général de Wett, 59000 LILLE

Ministry of the Interior, Overseas Territories, Territorial Collectivities and Immigration
Directorate-General of the National Police
National Headquarters of the Compagnies Républicaines de Sécurité
Departmental Headquarters of the CRS Nord
Contact: Commandant Pierre PLUSS

Lambersart, 7 March 2012

Controller General,
Departmental Director of the Compagnies Républicaines de Sécurité – Nord -
to
Members of the Société Volatile Philémon, 10 Rue du Général de Wett, 59000 Lille

Dear Sirs, dear Madams,

I refer to your correspondence dated 10 September 2011 addressed to the Minister of the Interior, Overseas Territories, Territorial Collectivities and Immigration, in which you draw his attention to the pollution occasioned by the presence of members of the Compagnies Républicaines de Sécurité during training sessions on an industrial wasteland located opposite the police headquarters in Lille.

Having been in touch with the various departmental units likely to have used this abandoned site, it would appear that while this industrial wasteland was indeed used for several practical training sessions, these date back to the end of 2009, after which the Departmental Headquarters of the CRS Nord signed an Agreement for the use of an abandoned industrial site in the region of Saint-Omer where all the departmental units subsequently undertook their training.

Furthermore, I should like to point out that the management of access to the industrial wasteland in question is handled by the Departmental Bureau for Public Security which, itself, uses these infrastructures for training its special units.
I am therefore referring your request to this bureau of the National Police who will be able to provide you with further information on the subject.

Yours faithfully, Daniel DUBOIS

Léonie Young

Des parcelles d'un quartier résidentiel de Roubaix dessinent un paysage urbain fragmenté. Les matières se brisent, le décor se morcèle, le chaos s'immisce. Enveloppant discrètement un paysage anodin, l'atmosphère post-apocalyptique prend une dimension un peu absurde. La trace d'un potentiel impact, de la catastrophe imminente, se confond avec la trace de notre présence quotidienne et de la ville qui s'abime.

Parcels of land within a residential district in Roubaix make up a fragmented urban landscape. Materials shatter, the decor breaks up, chaos sets in. Discreetly enveloping a harmless landscape, the post-apocalyptic atmosphere takes on a somewhat absurd dimension. The trace of a potential impact, of imminent catastrophe, becomes confused with the trace of our daily presence and the increasingly ruined city.

LÉONIE YOUNG





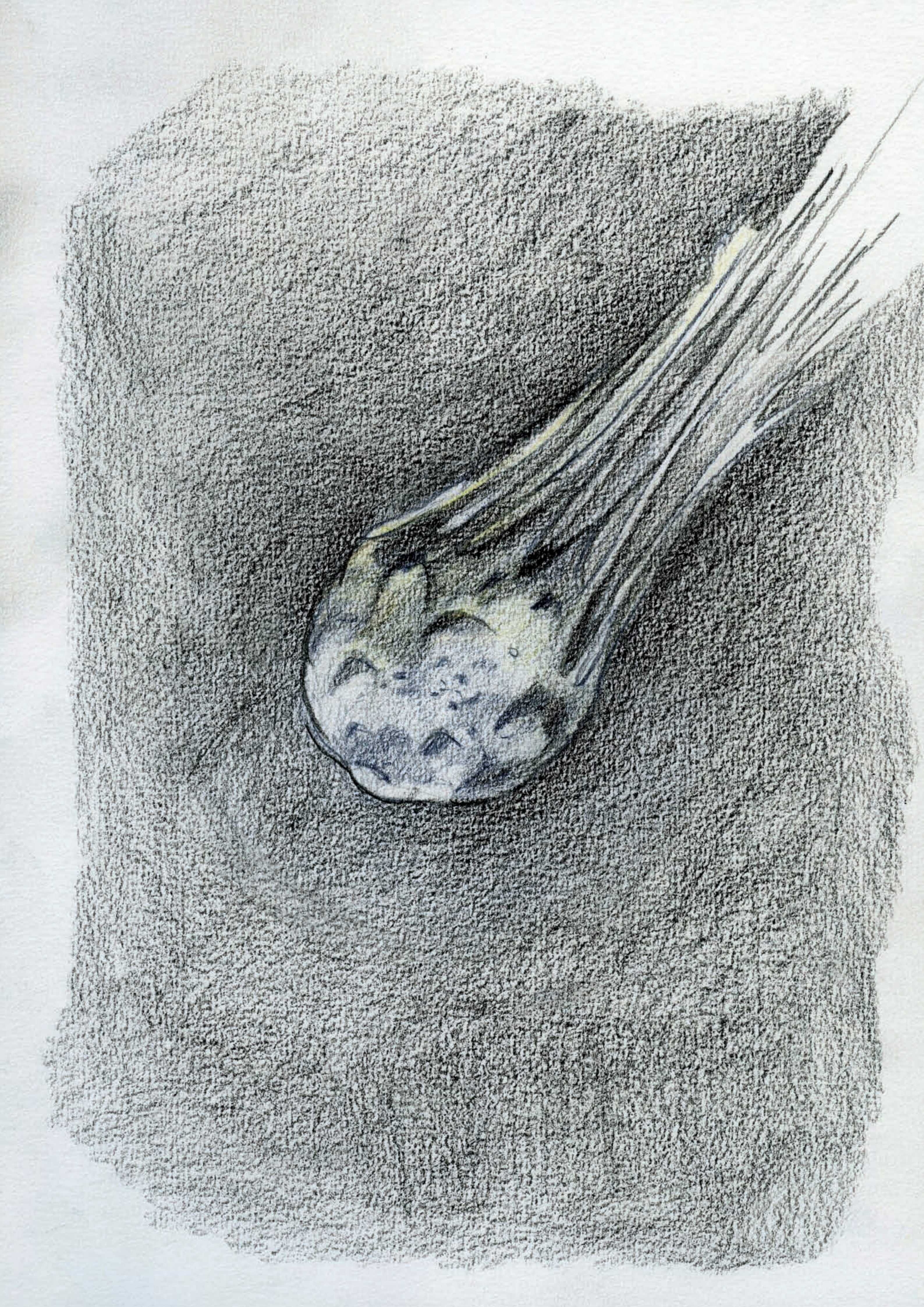


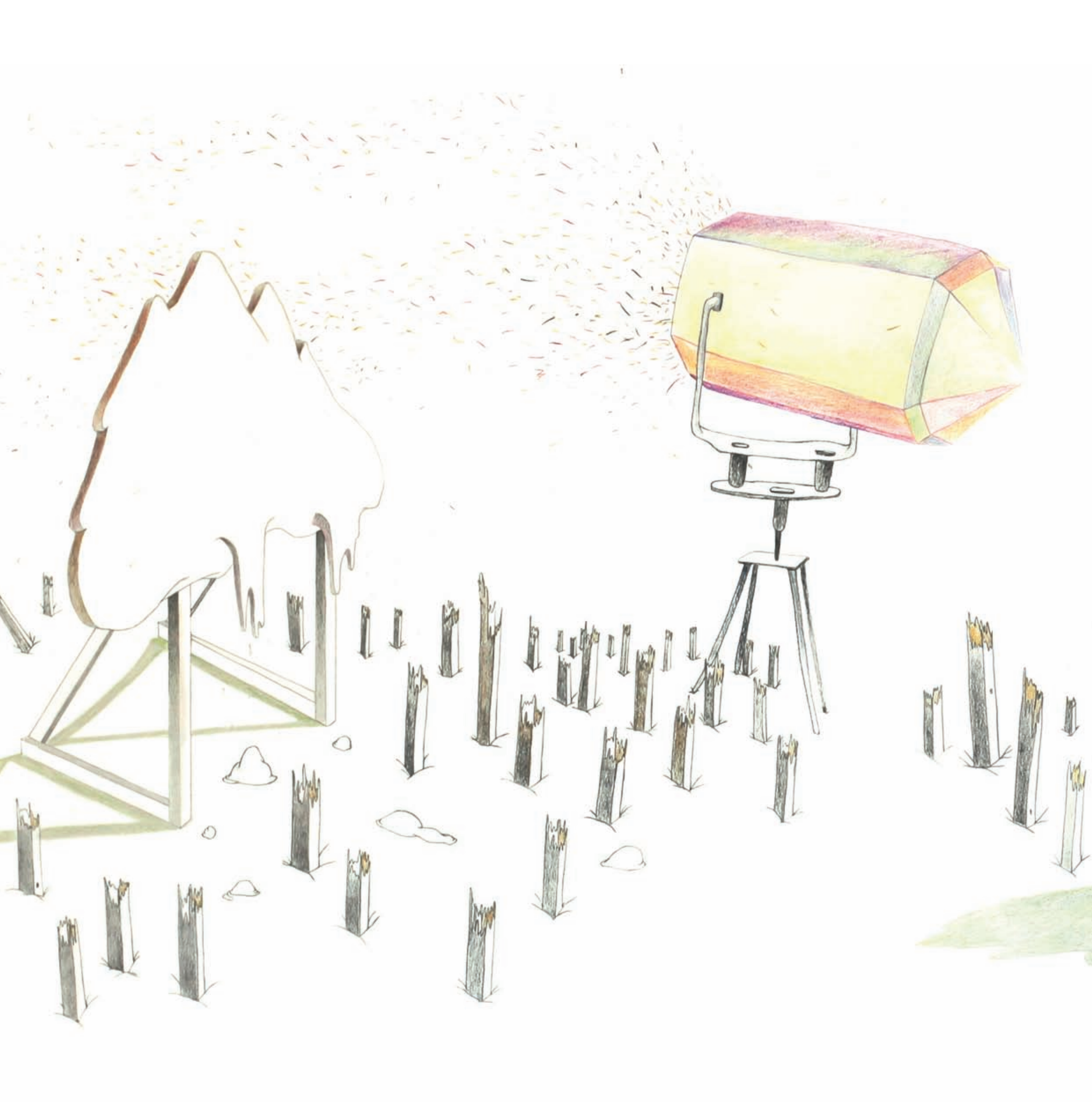
Mathilde Lavenne

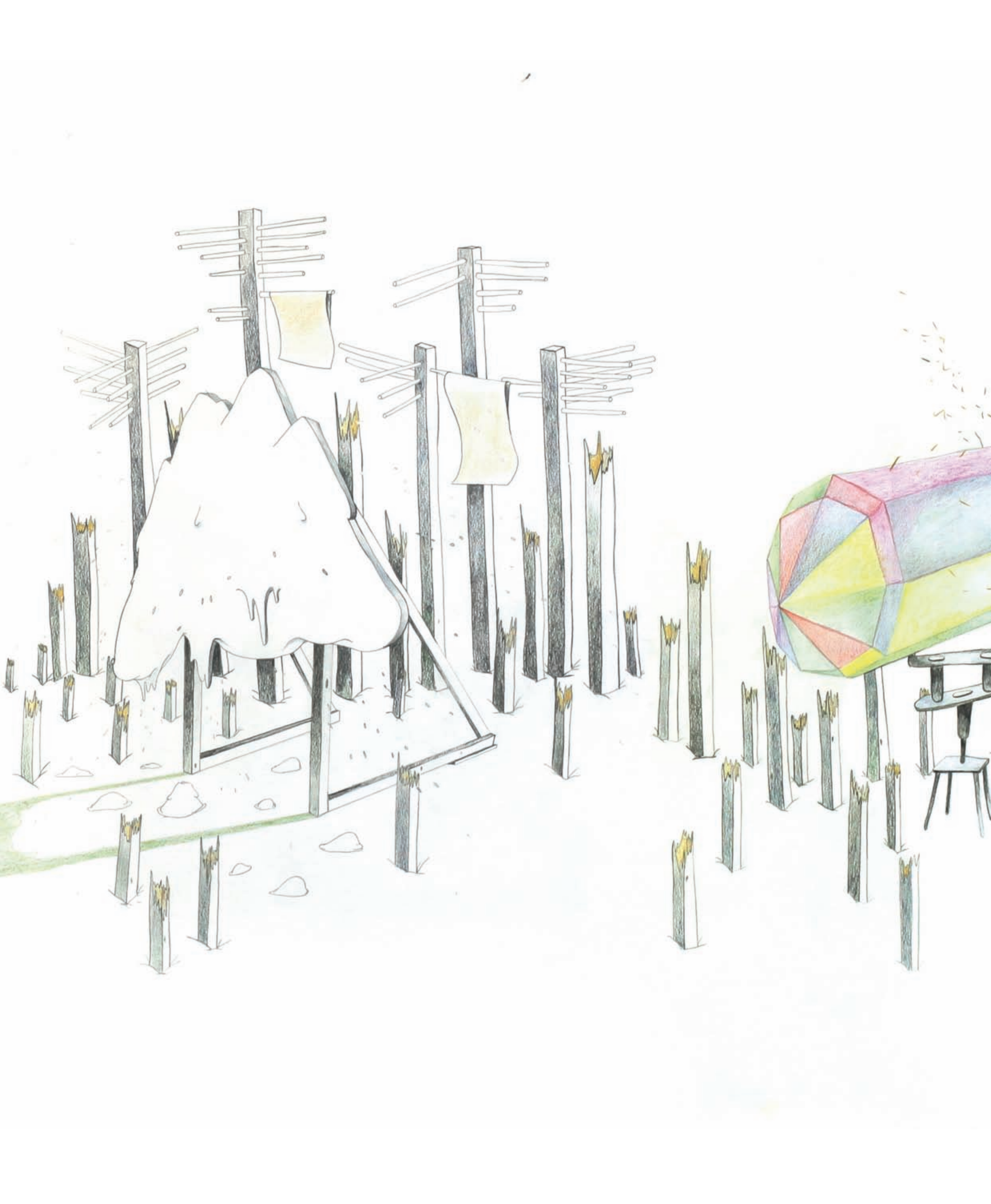
«Soudain, le chien fou regarda le ciel, l'orbite en feu.
L'épais brouillard se dissipa, laissant trainer dans son sillon une légère odeur de poudre.
L'atmosphère chargée d'iode nous plongeait dans une certaine torpeur.
Il était tard et nous avions faim.»

"Suddenly, the mad dog looks up at the sky and the flaming orbit.
The thick fog clears, leaving a faint odour of powder in its wake
The briny atmosphere plunged us into a torpor.
It was late and we were hungry."

MATHILDE LAVENNE







DESSINER TRACER

WATCH THIS SPACE #6

PORTFOLIO

BERNARD MONINOT
FRÉDÉRIQUE LUCIEN
JOCHEN GERNER
CLAIRE FANJUL
BENOÎT JOUAN

BÉATRICE BAILET
BÉATRICE BALCOU
MÉLANIE BERGER
JULIEN BOUCQ
JULIEN BRUNEAU
CLAUDE CATTELAIN
AURÉLIE DAMON
FILOMENA BORECKÁ
FRÉDÉRIC FOURDINIER
HANNELORE VAN DIJCK
FRANÇOIS MARCADON
CHARLOTTE MARCHAND
SANDRINE MORGANTE
MIRA SANDERS
DAVID LELEU

PAR/BY **ÉMILIE OVAERE-CORTHAY**

Drawing exhibitions on paper

Dessiner des expositions de papier

With *Dessiner - Tracer*, the Euroregional event grouping 20 museums from the Nord - Pas de Calais region, Picardy and Belgium, the Association of Museum Curators of the Nord - Pas de Calais combined the task of inventorying, studying and presenting public drawing collections with that of promoting contemporary art. This dual mission enabled potential barriers between an established patrimony and contemporary art to be bypassed while encouraging a fresh look, through artists' eyes, at works that now form part of the history of art, in order to come up with others that take on where they left off or that renew our way of looking at them. This dialogue was pursued in a rather special manner in **Cursif**, a two-part review created alongside *Dessiner - Tracer*, with a number of artists being invited to imagine "exhibitions on paper".

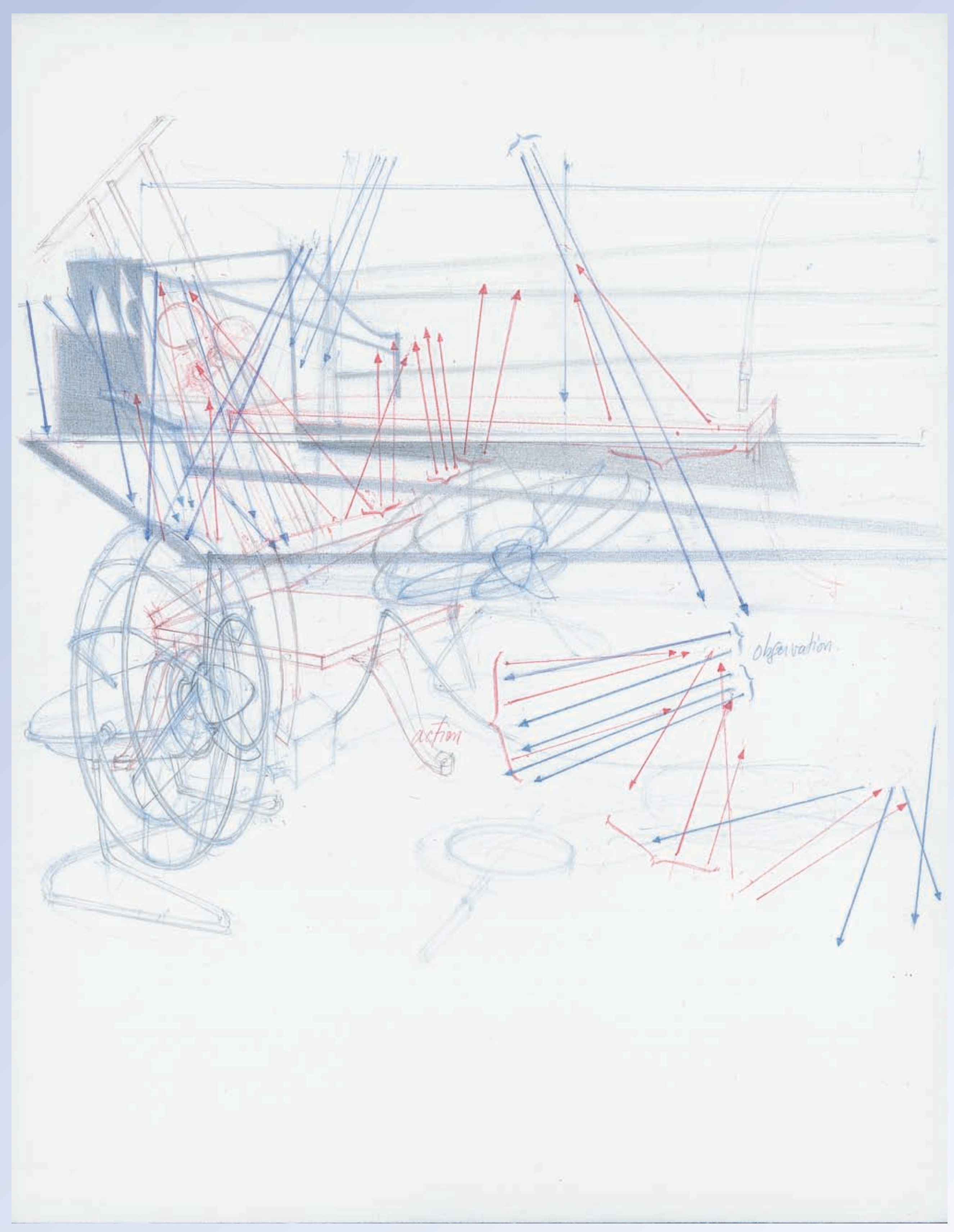
Drawn visits

When an artist looks at a work that is not his, strange telescopic processes sometimes occur, bringing into play new perspectives and arousing buried memories. **Cursif** chose to encourage this type of encounter by inviting Bernard Moninot and Frédérique Lucien to visit the museums of their choice, in order to leave a trail behind them in the form of an illustrated journal. The portfolios they produced for **Cursif 1** and **2** were not straightforward asides unrelated to their other artistic production, but rather, very much in keeping with their ongoing visual work, especially with regard to their relationship to drawing.

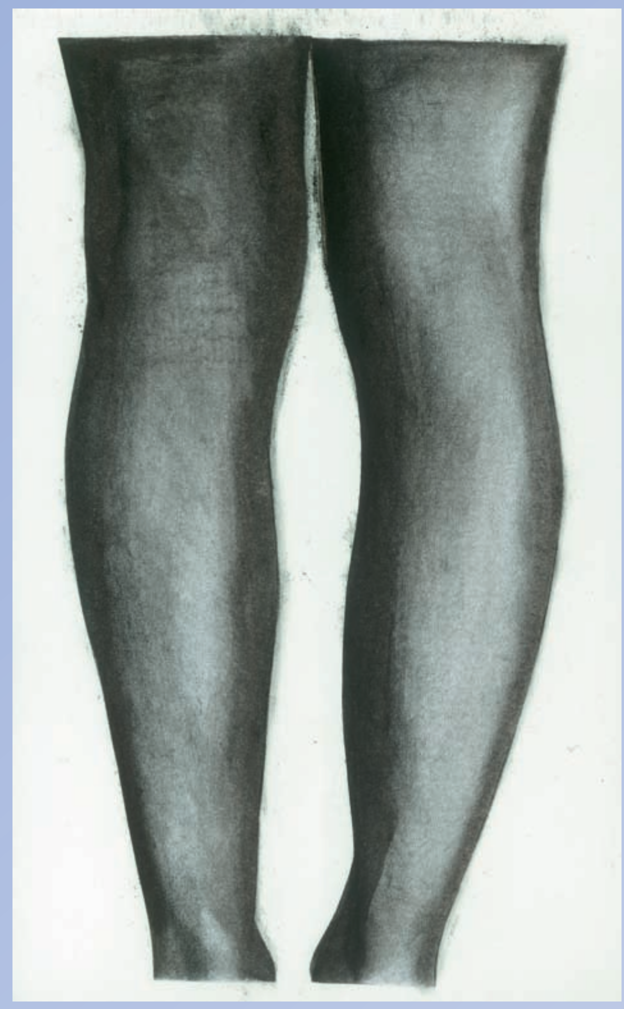
Avec *Dessiner – Tracer*, opération eurorégionale qui regroupe vingt musées du Nord – Pas de Calais, de Picardie et de Belgique, l'Association des conservateurs des musées du Nord – Pas de Calais conjugue une mission d'inventaire, d'étude et de présentation des collections publiques de dessin à une valorisation de la création contemporaine. Ce travail couplé permet de contourner d'éventuelles frontières dressées entre un patrimoine constitué et l'art actuel tout en favorisant un regard neuf porté par des artistes sur des œuvres qui appartiennent désormais à l'histoire de l'art pour en proposer des prolongement ou renouveler notre façon de les regarder. Ce dialogue a pris une forme particulière dans **Cursif**, revue en deux exemplaires qui accompagne *Dessiner – Tracer*, dans laquelle des artistes ont été invités à imaginer des «expositions de papier».

Les visites dessinées

Lorsqu'un artiste regarde une autre œuvre que la sienne, de curieux télescopages peuvent se produire, engageant de nouvelles perspectives ou activant des souvenirs enfouis. **Cursif** a souhaité encourager ce type de rencontre en conviant Bernard Moninot et Frédérique Lucien à visiter les musées de leur choix pour en laisser une trace sous la forme d'un journal dessiné. Bien plus que de simples apartés détachés de leur production artistique, les portfolios qu'ils ont conçus pour **Cursif 1 et 2** sont à lire dans la continuité de leurs réflexions plastiques et dans la particularité de leur rapport au dessin.



Bernard Moninot, *Vent balistique*, 2011, crayon et aquarelle sur papier, 32,5 x 25 cm.



Frédérique Lucien, *Anonyme*, 2011, fusain sur papier, Carnet moleskine, 20,7 x 13 cm.

For Bernard Moninot and Frédérique Lucien, drawing is omnipresent, no matter how circuitous a route is required to achieve it. While both artists have been known to put pencil to paper, line, for them, tends to take the form of an incision made with a pair of scissors, a bright drip across a transparent material, a cast shadow or a simple fold. They share a broad understanding of drawing developed beyond the confines of paper, in installations and collages while drawing their inspiration from many areas of learning including the sciences, astronomy, botany etc. Their open-ended conception of drawing matches the diversity of the museums involved in *Dessiner - Tracer* and the range of approaches found in their exhibitions.

Chez Bernard Moninot et Frédérique Lucien, le dessin est omniprésent bien qu'il advienne, de manière détournée, par des chemins de traverse. S'ils ne refusent pas la trace du crayon sur le papier, la ligne naît la plupart du temps dans leur travail respectif de l'incise d'un coup de ciseaux, d'une coulée lumineuse traversant un matériau transparent, d'une ombre portée ou d'un simple pli. Tous deux partagent une vision élargie du dessin en le développant hors papier, le couplant à l'installation et au collage tout en puisant leur inspiration dans des champs de connaissance et de savoir très divers : sciences, botanique, astronomie, etc. Leur conception ouverte du dessin répond à la diversité des musées qui participent à *Dessiner – Tracer* et à la multiplicité des approches présentes dans les expositions.

Pour ses visites dessinées, le choix de Bernard Moninot s'est porté vers des établissements qui échappent à la catégorie des beaux-arts : l'Historial de la Grande Guerre à Péronne, la Cité internationale de la dentelle et de la mode à Calais et le réseau des musées de l'Université libre de Bruxelles. Entre rigueur scientifique et poétique des éléments, le travail plastique de Bernard Moninot se caractérise par l'emploi de certains phénomènes comme la lumière, les ondes vibratoires, les mouvements du vent qu'il capte au moyen de dispositifs ingénieux lui permettant de donner corps à l'éphémère et au silence. Cette tension entre la fugacité des mouvements du monde et la nécessité d'en laisser une trace se retrouve dans les dessins réalisés pour **Cursif**. Les éléments dessinés d'après les métiers à tisser de Calais et les objets scientifiques examinés à Bruxelles sont ainsi animés, bien que figés sur la feuille de papier, par un code coloré directement emprunté à un manuel d'artilleur conservé à Péronne où le bleu signifie le temps de l'observation et le rouge celui de l'action. Ces dessins s'inscrivent dans la continuité d'un projet commencé depuis trois ans et doivent alimenter la troisième version de *Silent listen*, œuvre née d'un rêve où Bernard Moninot découvre l'atelier d'un artiste inconnu qui a réussi à matérialiser le silence en sculpture. Comme il l'écrit dans **Cursif**, ses visites lui ont permis de nourrir «de nouveaux dispositifs et des fictions spatiales».

A rebours de la dimension prospective des «visites dessinées» de Bernard Moninot, les balades qu'a menées Frédérique Lucien pour **Cursif 2** lui ont permis de renouer avec des œuvres inachevées ou en sommeil dans des carnets. Les œuvres de Matisse au Cateau-Cambrésis, les *ex-voto* du LaM et les dessins textiles de La Piscine à Roubaix ont activé une forme d'influence a posteriori, donnant un souffle nouveau à des séries en suspens ou offrant de nouvelles pistes de développement à un travail en cours.

En visitant l'exposition des dessins au pinceau de Matisse en octobre 2011 au Cateau-Cambrésis, Frédérique Lucien a découvert une série d'escargots tracés à l'encre par

For his 'drawn visits', Bernard Moninot chose to focus on establishments that were not categorised as fine arts: the Historial de la Grande Guerre (Museum of the Great War) in Péronne, the Cité Internationale de la Dentelle et de la Mode (International Museum of Lace and Fashion) in Calais and the network of museums belonging to Brussels' University. Bernard Moninot's visual art combines scientific and poetic approaches to the elements, typified by the use of certain phenomena like light, vibratory waves and wind movements which he records with ingenious devices that enable him to give life to the ephemeral and silence. This tension between the elusiveness of the world's movements and the necessity to record their passage was found in the drawings made for **Cursif**. The drawings adapted from the looms in Calais and the scientific objects studied in Brussels were brought to life, even though frozen on a sheet of paper, with a colour code borrowed from a gunner's manual conserved in La Péronne, blue signifying observation and red action. These drawings form part of a project begun three years ago, and are intended to illustrate the third version of *Silent listen*, a work born of a dream in which Bernard Moninot comes across the studio of an artist who has succeeded in sculpting silence. As he says in Cursif, his visits allowed him to nurture "new devices and spatial fantasies ".

Contrary to the forward-looking dimension of Bernard Moninot's 'drawn visits', Frédérique Lucien's walks undertaken for **Cursif 2** allowed her to revive unfinished or dormant works in her sketchbooks. Matisse's works in Cateau-Cambrésis, the ex-voto in LaM and the textile drawings in La Piscine in Roubaix sparked a sort of a posteriori influence, giving new life to series left in abeyance or offering new directions for work in progress to develop.

When visiting the exhibition of Matisse's brush drawings at Cateau-Cambrésis in October 2011, Frédérique Lucien discovered a series of snails drawn in ink made in 1953. Both the subject and its flowing line reminded her of one of her own unfinished sketchbooks with drawings of shells, made when convalescing by the sea in 1998. As the sketchbook progresses, the naturalism of her early watercolour drawings gradually gives way to a group of graphic circumvolutions – variations on the shell theme executed in a loose but detailed style after seeing Matisse's work.

While Bernard Moninot's drawings for **Cursif 1** had a certain stylistic unity, those by Frédérique Lucien for Cursif 2 were noticeable for their varied formats, techniques and paper-types. Their subject-matter nonetheless served as a common theme, perceived in the widest sense, as object, work and artistic device. At Roubaix's Museum of Art and Industry, La Piscine, Frédérique Lucien had been particularly taken with a series of late 19th-century Japanese stencils in which the drawing emerged, as in some of her own monumental

Matisse en 1953. Le sujet de l'œuvre et la ligne souple l'ont renvoyée à l'un de ses carnets laissé inachevé en 1998 dans lequel elle avait dessiné des coquillages lors d'une convalescence au bord de la mer. Au fil des pages, le naturalisme des premiers dessins aquarellés laisse place à un ensemble de circonvolutions graphiques conçues comme autant de variations possibles sur le thème du coquillage que Frédérique Lucien traduit, suite à sa visite matissienne, par une écriture déliée et précise.

Si les dessins de Bernard Moninot pour **Cursif 1** présentent une certaine unité stylistique, ceux de Frédérique Lucien pour **Cursif 2** se démarquent par leur hétérogénéité due à des formats, des techniques et des papiers différents. La question du modèle s'y énonce néanmoins comme un fil conducteur. Celui-ci s'entend dans une acceptation large : il peut être un objet, une œuvre ou un procédé. Au musée de La Piscine, l'attention de Frédérique Lucien s'est portée sur une série de pochoirs japonais datant de la fin du XIXe dans lesquels le dessin se révèle, comme dans certaine de ses œuvres monumentales, par les vides et les pleins des motifs ajourés. Cette rencontre a donné naissance à un carnet de papiers découpés ou le motif surgit en négatif.

Une autre forme d'aller-retour mental s'est également manifestée au LaM, en regard de petits fragments de corps en bois présents dans la collection d'art brut que Frédérique Lucien a rattaché à son goût pour les *ex-voto*. Récemment, Frédérique Lucien a réalisé de grands dessins au fusain où apparaissent des fragments de corps, des moulages de bouches et d'oreilles et des empreintes métonymiques d'aréoles mammaires. C'est presque naturellement qu'elle a développé dans ses carnets, suite à sa venue au LaM, des séries représentant de morceaux d'oreilles aquarellées ainsi que des dessins de jambes et de pieds aux noirs veloutés.

Dans les pages qui leur ont été confiées dans **Cursif**, Bernard Moninot et Frédérique Lucien ont su créer, par le biais du dessin, des passerelles entre des musées aux collections très différentes. Les reliant à leurs univers personnels et les interprétant au gré de leurs préoccupations artistiques, tous deux nous démontrent que les trésors cachés des musées sont une matière vivante, ouverte à un constant questionnement et donc ancrées dans notre contemporanéité. Lorsqu'un artiste porte un regard sur une œuvre, il la rattache au monde actuel. Détaché des conventions et mue par un constant désir de recherche, ce regard est précieux et il semblait crucial de lui donner un espace au sein d'une revue dont l'objectif principal est la valorisation du patrimoine.

Les «coucous»

Art de la spontanéité et de l'économie de moyens, le dessin autorise une grande liberté dans le cadre d'un projet éditorial. Une carte blanche a été donnée à deux artistes pour



Benoît Jouan, *Broque and Roll, roulette californienne*, 2011, encre sur papier, 30 x 30 cm.



Claire Fanjul, *Relecture de Broque and Roll, roulette californienne*, 2011, plume et encre de Chine sur papier, 32 x 39 cm.

works, through the voids and solids of the openwork pattern. This encounter gave birth to a notebook of paper cut-outs with the motif appearing in negative.

Another example of this kind of mental ping-pong took place when Frédérique Lucien visited LaM (Greater Lille's modern art musuem), between the small wooden fragments of body in the museum's Art Brut (Outsider Art) collection and the artist's own love of ex-votos. She had recently made some large charcoal drawings featuring bits of the body, moulds of mouth and ears and metonymical prints of mammary areolae. It therefore seemed quite natural, after this visit, for her to fill her own sketchbooks with watercolours of bits of ears and velvety black drawings of legs and feet.

In the pages given over to them in **Cursif**, Bernard Moninot and Frédérique Lucien succeeded in creating connections between the very different collections of these three museums through the use of drawing. Linking them to their own individual universes and interpreting them in keeping with their artistic concerns, they both demonstrate that the museums' hidden treasures are alive and open to continual review and therefore rooted in the present. When an artist turns his attention to an existing work, he links it to today's world. Devoid of conventions and transformed by constant experimentation, this way of looking at things is precious and it seemed vital to give it space within a review that primarily aimed to develop heritage.

The "Coucous"

Drawing is the art of spontaneity and economy of means, and brings great freedom to an editorial project. Free rein was given to two artists to act as spoilers, after the layout was settled, by taking over the margins and unexpected spaces on the magazine's pages. This rather unusual commission was given to Jochen Gener for **Cursif 1** and to Giglian Gelzer for **Cursif 2**, both of whom questioned drawing by bringing it into conflict with other means of expression – graphic novels for Jochen Gerner and painting for Giglian Gelzer.

Jochen Gerner carried out a study of the printed image on the border between graphic novels and contemporary art, combining the approach of graphic novelist, press illustrator and fully-fledged artist. As a draughtsman on the fringes of artistic categories it seemed entirely natural for him to take-over **Cursif**'s page margins in a manner that was so discreet it almost passed unnoticed. The artist designed some pictograms that emerged page by page, forming a flip book. Each pictogram was linked to something on the page on which it appeared: an image, a title, the content of the text or a typeface. The aim was to involve the reader by forcing him to decipher the meaning of the pictograms which was, at times, obtuse.

qu'ils jouent les «éléments perturbateurs» en investissant, une fois la maquette achevée, des espaces marginaux ou inattendus. Cette commande particulière a été passée à Jochen Gener pour **Cursif 1** et à Giglian Gelzer pour **Cursif 2**, chacun interrogeant le dessin en le mettant en friction avec d'autres modes d'expression : la bande dessinée pour Jochen Gerner et la peinture pour Giglian Gelzer.

Jochen Gerner construit un travail de réflexion sur l'image imprimée aux frontières de la bande dessinée et de l'art contemporain, faisant coïncider un travail d'auteur de BD, d'illustrateur de presse et d'artiste à part entière. Dessinateur en marge des catégories artistiques, c'est presque naturellement qu'il a investi les marges de **Cursif** en proposant une intervention qui pourrait passer inaperçue tant elle est discrète. L'artiste a conçu des pictogrammes qui apparaissent au fil des pages pour former un *flip book*. Chacun d'eux entre en résonnance avec un élément présent sur la page où il s'inscrit : image, titre, contenu du texte ou police de caractère. L'effet recherché est la connivence avec le lecteur amené à décrypter le sens de pictogrammes parfois récalcitrant.

Ce désir de créer une unité entre les pages tout en déposant sa marque personnelle prend une forme tonitruante avec Giglian Gelzer qui parcourt la totalité du second numéro d'une ligne tantôt capricieuse, tantôt discrète, qui telle un fil d'Ariane en déperdition, se love entre les mots et autour des images. Comme Jochen Gerner, Giglian Gelzer a répondu à la proposition de Cursif de façon spontanée et amusée, rappelant par son geste désacralisant les griffonnages des écoliers dans leurs cahiers de classe.

Les paris

Il semblait enfin important de mettre à l'honneur de jeunes artistes de la région encore peu visibles dans les institutions. Un espace leur a été réservé pour qu'ils présentent leur travail.

Pour le premier numéro, le choix de **Cursif** s'est porté sur Laetitia Legros, artiste diplômée du Fresnoy, Studio national des arts contemporains à Tourcoing. En prise avec les mutations actuelles des arts graphiques, sa pratique est entièrement dédiée au dessin et à ses déploiements hors papier aux confins de la performance et de la vidéo. Présentant un ensemble de photographies, elle revient sur deux dispositifs qui développent la ligne dans le temps et dans l'espace en trois dimensions. Le premier d'entre eux, *Entre un œil et l'autre – Variation chorégraphique #1 pour tracé*, est un court métrage qui réunit trois écritures simultanées : dessin, danse et film. La caméra suit la pointe du stylo de l'artiste qui tente de fixer sur un écran transparent les mouvements d'un danseur dont elle est physiquement séparée. A l'intersection des regards et des gestes, le dessin fixe l'éphé-

This desire to create a unity between the pages whilst leaving one's own stamp, assumed an striking form for Giglian Gelzer who left a trail throughout the entire second issue – at times capricious, at others discreet – that, like Ariadne's thread in the process of getting lost, nestled in-between words and around images. Like Jochen Gerner, Giglian Gelzer rose to **Cursif**'s invitation in a spontaneous and entertaining fashion, his irreverant method recalling schoolchildren's doodles in their exercise books.

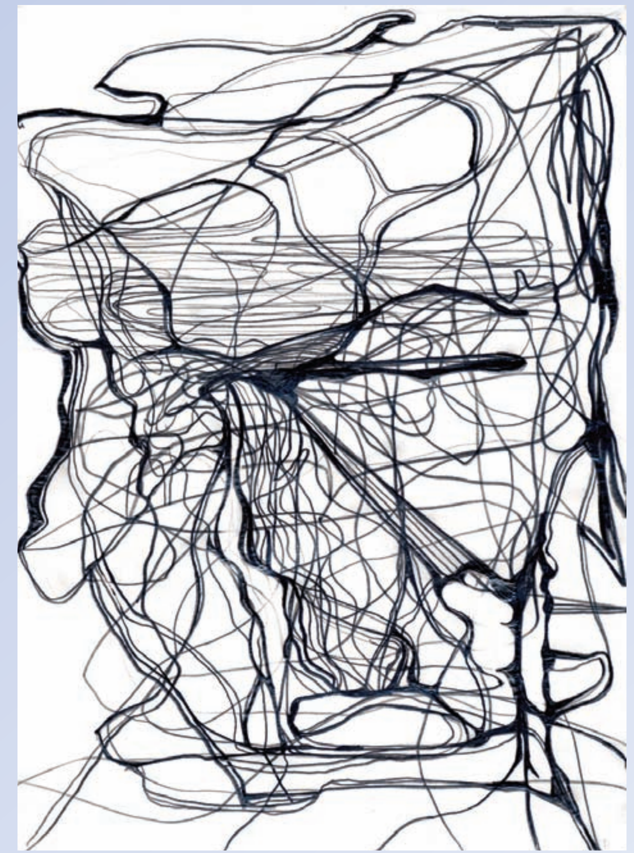
The bets

Lastly, it also seemed important to pay tribute those of the region's young artists not already present in its institutions. A space was reserved for them to present their work.

In the first issue, **Cursif** selected Laetitia Legros, a graduate from Le Fresnoy, the national studio of contemporary art in Tourcoing. In keeping with changes currently taking place within the graphic arts, her artistic practice is entirely dedicated to drawing and to her non-paper interventions on the fringes of performance and video. Her group of photographs reworked two devices that developed line in time and in three-dimensional space. The first, *Entre un œil et l'autre – Variation chorégraphique # 1 pour tracé* (Between one eye and another – choreographic variation N° 1 for line), was a short film combining three expressive means: drawing, dance and film. The camera followed the tip of the artist's biro in its attempt to pin down the movements of a dancer, from whom it was physically separated, onto a transparent screen. Where looks and movements crossed, there the drawing captured the ephemeral and movement. The second device, *Machine à dessiner* (Drawing machine), called upon new image-processing technologies to capture the movement of a spectator who, by dint of moving around within the installation, had, in turn, become both author and subject of the drawing that was being retranscribed onscreen.

For its second issue, **Cursif** accepted the challenge of making Claire Fanjul and Benoît Jouan, two artists who hardly knew each other, work together – artists whose practices overlapped through their almost exclusive use of black and white, a love of minutiae and elaborate detail, and their recourse to vandalism and double-jointed bodies as themes. Both artists complied with two of the rules involving exchanges: the first consisted of construing a drawing by the other while adapting it to his/her own stylistic vocabulary, and the second involved working "with four hands", drawing in equal measure on the same support. As their respective graphic devices fostered certain similarities with automatism, we considered it vital to include them, reviving a form of playful coercion similar to Surrealism.

The range of approaches chosen by **Cursif** matched that of the museums participating in the *Dessiner – Tracer*



Gilgian Gelzer, *Sans titre*, 2011. Graphite sur papier, 29,7 x 21 cm. Courtesy galerie Jean Fournier

mère et le mouvement. Le second dispositif, Machine à dessiner, fait appel aux nouvelles technologies de traitement de l'image pour saisir les mouvements d'un spectateur devenu à son insu, par sa simple évolution au sein de l'installation, acteur et sujet du dessin retranscrit sur un écran.

Pour le second numéro, **Cursif** a souhaité relever le pari de faire travailler ensemble deux artistes qui se connaissaient à peine : Claire Fanjul et Benoît Jouan, dont les pratiques artistiques se recoupent par l'emploi presqu'exclusif du noir et blanc, le goût de la minutie et du détail travaillé et le recours à la thématique du saccage et des corps désarticulés. Claire Fanjul et Benoît Jouan se sont pliés à deux règles du jeu sous forme d'allers-retours : la première consiste à interpréter un dessin de l'autre en l'adaptant à son propre vocabulaire formel, la seconde repose sur un travail "à quatre mains" les conduisant à dessiner à part



Laetitia Legros, *Entre un œil et l'autre - Variation chorégraphique #1 pour tracé*. Photographie de tournage, Film S16 > 35mm et Béta numérique, noir et blanc - 12'30. Production Le Fresnoy, 2007.

égale sur un même support. Leur procédé graphique respectif entretenant certaines accointances avec l'automatisme, il nous paraissait essentiel de les inviter en reprenant une forme de contrainte ludique proche du surréalisme.

La diversité des choix artistiques de *Cursif* répond à celle des musées associés à *Dessiner – Tracer* ainsi qu'à une définition de plus en plus ouverte du dessin, entendu désormais comme un vaste territoire aux frontières incertaines. Bernard Moninot, Frédérique Lucien, Jochen Gerner, Giglian Gelzer, Laëtitia Legros, Claire Fanjul et Benoît Jouan appartiennent à différentes catégories de dessinateurs qui se baladent, défrichent ou se perdent dans les nouvelles ères que le dessin propose aujourd'hui. Loin d'apparaitre comme un choix par défaut qui palie à l'impossibilité de présenter le travail d'artistes vivants dans l'enceinte consacrée des institutions, **Cursif** a souhaité démontrer que d'autres espaces et d'autres formes existaient pour mettre en lumière de la création contemporaine sans pour autant casser le lien avec les musées, principaux vecteurs de reconnaissance. ●

Sites des artistes invités dans *Cursif*
Bernard Moninot : http://www.bernardmoninot.com
Frédérique Lucien : http://www.frédériquelucien.com
Jochen Gerner : vwww.jochengerner.com
Claire fanjul : http://www.clairefanjul.fr
Benoît Jouan : http://noiranimal.over-blog.com

drawing event as well as the increasingly open definition of drawing, now taken to be a vast area with vague boundaries. Bernard Moninot, Frédérique Lucien, Jochen Gerner, Giglian Gelzer, Laëtitia Legros, Claire Fanjul and Benoît Jouan belong to different categories of draughtsmen, all of whom move around, open up and lose themselves within the new eras that drawing offers today. Far from resembling a choice by default that pales at the impossibility of showing the work of living artists within the hallowed walls of institutions, **Cursif** wanted to demonstrate that other spaces and other forms exist for bringing to light contemporary creativity without necessarily breaking the link with museums, the main vectors of recognition. ■



Jochen Gerner *Relief 1 (qu'est-ce que le dessin ?)*.
Exposition *Panoramica*, galerie Anne Barrault, 2009.

PAR/BY **NATHALIE POISSON-COGEZ**

SPECIAL DRAWING EVENT

Watch This Space #6 – the 50° nord network's Young Artists' Biennial

Fifteen contemporary art venues within the Nord euroregion dedicated their hanging space to drawing, in partnership with the *Dessiner-Tracer* (Drawing) event orchestrated by the Association of Museum Curators of the Nord-Pas de Calais region. For the sixth edition of the Young Artists' Biennial, *Watch This Space*, a single theme was jointly settled upon – drawing practices – each participating venue of the 50° nord network selecting the variations, unusual and divergent examples to be displayed.

As the artist Anthony McCall confirms, defining an artwork by its medium no longer makes sense.[1] It's even more difficult to determine what drawing in its current guises really is, as the usual definition based on classification according to supports, tools and even uses, is clearly obsolete. The diagrams created by Yves Lecointre[2], director of the FRAC (the regional contemporary arts fund) in Picardy, referring to the particularities of its public collection[3], provide a possible tool for understanding drawing which we shall discuss later. While it may be difficult to make an exhaustive survey of the many different practices employed by the seventeen artists exhibited, three underlying threads appear to link a number of the three-dimensional proposals we discovered in the course of our wanderings within the region. Firstly, icono-

_1 Anthony McCall cité par Yves Lecointre, « Des mondes dessinés », *Cursif* n° 2, Arles, Analogues, Maison d'édition pour l'art contemporain, 2012, p. 38.
Anthony McCall quoted by Yves Lecointre, 'Des mondes dessinés', *Cursif* n° 2, Analogues, Maison d'édition pour l'art contemporain, Arles, 2012, p. 38.

_2 *Ibid.*

_3 www.frac-picardie.org.

SPÉCIAL DESSIN

Watch This Space #6 – biennale jeune création du réseau 50° nord

En partenariat avec la manifestation *Dessiner-Tracer* orchestrée par l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais, quinze lieux emblématiques de l'art actuel de l'eurorégion Nord dédient leurs cimaises au dessin. Pour sa sixième édition, c'est la première fois que la biennale de la jeune création *Watch This Space* s'engage dans un choix collectif de présentation autour d'une même thématique, celle des pratiques du dessin, avec des variantes, des singularités et des écarts propres au choix des programmateurs de chacun des lieux partenaires du réseau 50° nord.

L'artiste Anthony McCall affirme que définir une œuvre d'art par son médium ne fait plus sens[1] ; il est d'autant plus délicat de déterminer ce qu'est le dessin dans ses pratiques actuelles. En effet, la définition usuelle opérant une classification en fonction des supports, des outils, voire des usages se révèle obsolète. Les diagrammes établis par Yves Lecointre[2], au regard de la spécificité de la collection publique du Frac Picardie[3] dont il est le directeur, offrent une piste possible d'appropriation à laquelle nous ferons allusion ultérieurement. S'il s'avère difficile de rendre compte de manière exhaustive de la pluralité des approches des dix-sept artistes exposés, trois axes semblent néanmoins sous-jacents et communs à

graphic (the images produced), secondly methodological (the methods of realisation), and thirdly, media-related (the means of exhibiting).

Although the very notion of the image, which Yves Lecointre's diagram associates with drawing on paper, is frequently overtaken by that of a mark or line, two main themes, nonetheless, stand out in the *Watch This Space* programme: the body and landscape. How do artists approach these subjects which are so closely identified with the history of drawing itself?

In the privacy of his studio, Claude Cattelain re-enacts, in his own way, the scene of the Corinthian potter's daughter, Butades.[4] Since 2006, he has been creating a series of drawings by combustion, repeatedly outlining not his shadow but the outline of his own body on a thousand to one scale. In place of a plotter, the flame of a long match licks his skin, marking the immaculate whiteness of the paper. The figures do not emerge until after a latent period, before petering out. These anthropomorphic silhouettes, exhibited at the Centre Arc en Ciel in Liévin, overlap and intermingle. For François Marcadon, on the other hand, the body is one of his favourite motifs, in the proper sense of the word. For *De l'autre côté du mur* (The other side of the wall), the walls of the Centre de la Gravure et de l'Image imprimée (Centre for printing and the printed image) in La Louvière (Belgium) were covered with a wallpaper decorated with minuscule couples in Kama Sutra postures. This mechanical repetition, made jointly with Alain Buyse using a silkscreen process, removed the authenticity that the motif had had in the wall drawing that François Marcadon created for the exhibition "Bite Me" held at the B.A.R. (Bureau d'Art et de Recherche) in Roubaix in 2008. This is almost certainly due in part to the considerably reduced size of the motif: at that size, the over-miniaturised and frozen bodies lose their power.

In contrast to these captured, frozen bodies, we find moving bodies created by Béatrice Balcou, in whose work choreography plays a central part. Her video presented at the Espace Croisé in Roubaix is all about body movement. In *W!!* (7'19" – 2010), anonymous silhouettes move around in an indeterminate space. Standing facing us, they perform codified movements sparked by the game 'Wii'. This graphic approach, nonetheless, reveals a continual discrepancy between stylisation and realism, 2D and 3D, real and virtual, natural and

_**4** Voir Pline l'ancien, Histoire naturelle, repris dans Textes essentiels, La peinture, Paris, Larousse, 1995, p 54. See Pliny the Elder, *Natural History*, Book 35.

un certain nombre des propositions plastiques découvertes au gré de nos pérégrinations territoriales. D'une part, un axe iconographique : celui des images produites ; d'autre part, un axe méthodologique : celui des processus de réalisation ; enfin un axe médiatique : celui des dispositifs d'exposition.

Si la notion même d'image – que le diagramme d'Yves Lecointre associe au dessin sur papier – disparait souvent au profit de celle de trace ou tracé, deux thématiques principales se dégagent cependant du programme *Watch This Space* : celle du corps et celle du paysage. Comment les artistes abordent-ils ces sujets qui s'inscrivent pleinement dans l'histoire même du dessin ?

Dans l'intimité de son atelier, Claude Cattelain rejoue – à sa manière – la scène du potier Dibutades[4]. Depuis 2006, il réalise une série de dessins par combustion, détourant à plusieurs reprises non son ombre, mais le contour de son propre corps à l'échelle 1. En guise de traceur, c'est la flamme d'une longue allumette qui lèche sa peau et qui marque la blancheur immaculée du papier. Ne se révélant souvent qu'après un certain temps de latence, les figures se perdent. Exposées au Centre Arc en Ciel de Liévin, ces silhouettes anthropomorphiques se superposent et s'entremêlent. Au contraire, François Marcadon fait du corps un motif de prédilection, motif au sens propre du terme. Pour *De l'autre côté du mur*, les cimaises du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de La Louvière (Belgique) ont été investies d'un papier peint orné de minuscules couples en postures du Kâma-Sûtra. Or, cette répétition mécanique, réalisée par procédé sérigraphique en collaboration avec Alain Buyse, fait perdre au motif l'authenticité qu'il pouvait avoir sur le wall drawing que l'artiste avait réalisé au B.A.R. (Bureau d'Art et de Recherche) de Roubaix en 2008 à l'occasion de l'exposition *Bite me*. La taille très réduite du motif y est sans doute pour quelque chose : à cette échelle, les corps trop miniaturisés et figés perdent de leur puissance.

À ces corps saisis, figés, s'opposent des corps en mouvement. La réflexion chorégraphique est au cœur des préoccupations esthétiques de Béatrice Balcou. Sa vidéo présentée à l'Espace Croisé de Roubaix s'attache précisément à la gestuelle corporelle. Dans *W!!* (7'19" – 2010),

forced – a discrepancy linked to the production process itself, that of capturing the moving bodies directly and of transposing them graphically by a black stroke on a white background, thus denying all spatial landmarks. The spectator is plunged into a face-to-face encounter that has him hovering between a static posture (that of a voyeur) and a dynamic one (that of mimicry). And what if his body, in turn, came to life as if faced with a screen with Vjing (realtime visual performance), a nightclub or his own Wii? Another animated body inhabits Sandrine Morgante's video *My life to live* (2010-2011) which was presented as part of *Je suis une tête de femme* (I'm a woman's head) with works by Charlotte Marchand at the Maison d'Art Actuel des Chartreux (Chartreux Centre of Contemporary Art) in Brussels. The pinkish pastel tones are strangely evocative of the 18th-century sanguine drawings of Antoine Watteau and François Boucher, or later ones by Auguste Renoir, not in their translation of nudity and the voluptuousness of flesh, but of a well-covered body that is mutilated, amputated and fragmented. The video's title is an allusion to Jean-Luc Godard's homonymous film, *Vivre sa vie* (1962), while the woman's bust that rotates while making gestures devoid of meaning is derived from *Rosetta* (1998), a film by the Dardenne brothers. This mysterious silhouette is confronted by whiteness and deletion: she appears and disappears at the mercy of her interaction with other figures, accessories and intentionally obscure decor, more or less occupying the surface of the screen depending on her own movements and the framing.

Landscape is the second iconographic theme explored by a number of the exhibited artists, be it the natural landscapes of Frédéric Fourdinier and Mira Sanders or urban scenes for Aurélie Damon and Hannelore Van Dijck. The imposing, sombre silhouettes of Frédéric Fourdinier's trees look down at us from the walls of the Galerie Robespierre in Grande Synthe, where they remain suspended, captured in a continuous descent, detached from the usual spatial markers (sky and earth). These drawings, executed in walnut stain, examine the relationship between man and nature, and, together with the artist's photographs, installations and performances, lie at the heart of his wider artistic approach. The same goes for Mira Sanders's work *Bords de routes* (by the sides of the roads) created during her residency at Solre-le-Château, under the aegis of the Cent lieux d'art[2] association. The decorative patterns bordering the

des silhouettes anonymes évoluent dans un espace indéterminé. Face à nous, elles opèrent des mouvements codifiés, générés par la pratique de la wii. Cependant, dans cette approche graphique, un décalage constant demeure entre stylisation et réalisme, 2D et 3D, réel et virtuel, naturel et convenu. Décalage lié au processus de réalisation lui-même, celui de la capture directe des corps en mouvement et de leur transposition graphique en un trait noir sur fond blanc, niant par conséquent tout repère spatial. Le regardeur est plongé dans un face-à-face qui le fait osciller entre une posture statique, celle du voyeurisme et une posture dynamique qui serait celle du mimétisme. Et si son corps s'animait à son tour comme s'il se trouvait face à l'écran de Vjing, d'une boîte de nuit ou de sa propre wii ? Un autre corps animé occupe la vidéo *My life to live* (2010-2011) réalisée par Sandrine Morgante et présentée dans le cadre de Je suis une tête de femme avec les œuvres de Charlotte Marchand à la Maison d'Art Actuel des Chartreux de Bruxelles. Les tonalités rosâtres du pastel évoquent étrangement les dessins à la sanguine du XVIIIe siècle d'Antoine Watteau et François Boucher ou ceux ultérieurs d'Auguste Renoir, mais non pour traduire la nudité et la volupté de la chair mais un corps bien que vêtu qui est mutilé, amputé, fragmenté. Si le titre de la pièce est une allusion au film homonyme de Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* (1962), le buste de femme qui évolue en rotation, effectuant des gestes dénués de sens est, quant à lui, issu du film des frères Dardenne, *Rosetta* (1998). Cette silhouette mystérieuse est confrontée à la blancheur et à l'effacement. En effet, elle apparaît et disparaît au gré de l'interaction des autres figures, des accessoires ou du décor volontairement occultés ; elle occupe plus ou moins la surface de l'écran au gré de ses propres mouvements et du cadrage.

Une seconde entrée iconographique se situe dans la thématique du paysage traitée par plusieurs artistes exposés. Qu'il s'agisse du paysage naturel pour Frédéric Fourdinier et Mira Sanders ou du paysage urbain pour Aurélie Damon et Hannelore Van Dijck. Les arbres de Frédéric Fourdinier, accrochés aux cimaises de la Galerie Robespierre de Grande Synthe, imposent leurs silhouettes sombres. Niant les repères spatiaux habituels que sont le ciel et la terre, ils demeurent suspendus, saisis dans une chute continuelle. Questionnant le rapport de l'homme à la nature, ces dessins au brou de noix s'inscrivent – avec des photographies, des installations et des

vast sheets of paper were created by cutting out elements (plants and miniscule bits of rubbish) picked up during the artist's walks along village roads in the Avesnes area. Mira Sanders defines her work as a whole as the "Journal of a user of space", in reference to Georges Perec's book *Species of Spaces*. This results in a form of archeology that replaces the perceived landscape and traversed territory. In the same way as geographers use cartography to structure the terrain's multiple components in superimposed strata in order to emphasise this or that particular feature, the artist delivers a dozen drawings like personal transcriptions of the territory – a summary of the structured and reorganised space reduced to the size of her studio table. Furthermore, the drawing becomes a synthetic vision picked up from an experience of distance and time.

The notion of cartography is also present in Aurélie Damon's work, but the panels of her *Landscapes Traces* seen in the Moulin des Tricoteries at La chambre d'eau in Favril provide quite a different rapport with space. The feeling of vertigo instilled by the illusion of three-dimensional depth is due, in part, to the way in which the planes are tilted in relation to each other and to the broken scales, as well as to the place given to emptiness. All human presence has been removed in favour of a proliferation of geometric and organic forms. In spite of end-of-the-world allusions, the decorative motifs still retain a degree of graphic and chromatic charm reminiscent of our everyday urban environment. Hannelore Van Dijck's austere charcoal drawings exhibited at Incise in Charleroi form a sharp contrast to this shimmering, colourful world, leaving us with an overriding discrepancy between a naturalistic, almost Japanese-style allusion and the contemporaneity of the city. The use of charcoal here, to the exclusion of all else, and all the nuances of grey that it offers, nevertheless makes sense at the heart of this former coalfield long known as the "black country". This link is underlined, moreover, by the exhibition entitled *Bird's eye view of... Views of a city and a collection* simultaneously presented by Incise at the Musée des Beaux-Arts in Charleroi.[5]

At first sight, the organic forms of Mélanie Berger's drawings on paper presented at the Twilight Zone Art Gallery (Tournai) evoke natural landscapes, enhanced by the predominance of greens, greys, blacks and ochres. But their scale is unclear; is it that of a mound of earth, a hill or

_**5** 14 octobre – 25 décembre 2011 voir : www.incise.be/Bird's.html. 14 October-25 December 2011. See: www.incise.be/Bird's.html.

performances – au sein d'une démarche plus globale de l'artiste. Ainsi, des Bords de routes réalisés par Mira Sanders lors de sa résidence à Solre-le-Château, sous l'égide de l'association cent lieux d'art[2]. Les motifs ornementaux qui bordent les vastes feuilles de papier ont été réalisés par détourage des éléments (plantes ou menus détritus) récoltés lors de ses déambulations sur les routes des villages de l'Avesnois. Mira Sanders définit l'ensemble de son travail comme le « Journal d'un usager de l'espace » en référence au Georges Perec d'*Espèces d'espaces* (1974). Par conséquent, au paysage perçu, au territoire traversé, se substitue une restitution d'ordre archéologique. A la manière des géographes qui, par le biais de la cartographie, structurent par strates superposées les composantes multiples du terrain pour mettre l'accent sur telle ou telle singularité, l'artiste livre douze dessins comme autant de transcriptions personnelles du territoire. Un condensé d'espace structuré et réorganisé dont la superficie se réduit à la surface de la table d'atelier. En outre, le dessin devient une vision synthétique, ramassée d'une expérience de l'étendue et de la durée.

Si la notion de cartographie transparait également dans le travail d'Aurélie Damon, c'est un autre rapport à l'espace qu'offrent les panneaux des Landscapes Traces présentés au Moulin des Tricoteries de La chambre d'eau du Favril. La surface y est investie de l'illusion d'une profondeur tridimensionnelle qui conduit vers un vertige certain, dû en partie au basculement des plans les uns par rapport aux autres ou aux ruptures d'échelles mais aussi à la place laissée au vide. La présence humaine est complètement évacuée au profit d'une double prolifération : d'une part géométrique, d'autre part organique. Malgré l'allusion à une fin du monde annoncée, les motifs décoratifs ne se départissent cependant pas d'une certaine séduction graphique et chromatique qui rappelle notre environnement urbain quotidien. A ce monde chatoyant et coloré s'oppose l'austérité des dessins au fusain d'Hannelore Van Dijck – exposés par Incise à Charleroi. Prime vraisemblablement ici le décalage entre une allusion naturaliste, voire japonisante, et la contemporanéité de la ville. Cependant, l'usage exclusif du fusain et de toutes les nuances de gris qu'il autorise fait sens au cœur même de cet ancien bassin houiller longtemps surnommé le « pays noir ». Ce rapprochement est par ailleurs souligné par l'exposition

a mountain? "To draw: to plot with nothing but one's perception - from nothing, but maybe also from a memory of everything," wrote Yves Bonnefoy in his book *Remarques sur le dessin*.[6] In addition to identifying the subject depicted, further study links these drawings more closely to the notion of corporeality. The spectator is confronted with the gesture that created the image rather than the image itself, through the recurrence of curved forms and this mass of entangled, fibre-like lines. His eye, in turn, sweeps across the surface following the movement already made by the artist's hand - directions and curves. In some places, the paper is saturated with the alternate addition and removal of matter, because the rubber has been used as much as the lead pencil. These erasures have left traces on the paper, the edges of which, however, remain immaculate, like a field full of potential that has yet to be explored. This same vital energy is distilled in the organic forms that **Filomena Borecká** develops on paper as well as on the walls and suspended volumes in the Centre Arc en Ciel in Liévin.

In addition to the image produced, the exhibited works question their own processes of realisation. Jean-Luc Brisson notes, with a sense of loss, that "the end of the drawing is the exhibition".[7] How do finished works nonetheless leave visible clues as to their creation?

Here we encounter the question of the "artification" of marks - at what point do marks become art? Claude Cattelain's combustion drawings, referred to above, are stood on end and placed against the wall even though they were created on the ground. Their presence may even appear superfluous with regard to the video presented in the intimate setting of the exhibition space in Liévin. On a minute screen which the spectator-cum-voyeur looks down on, more is guessed than actually seen, in the flame's dim light - the artist's naked body contorted in seated or lying positions in order to become aware of its own corporeality, at its own scale. Like Merleau-Ponty's "seeing and visible" body[8], the body here draws and is drawn. It's surely the performative aspect[9] that ultimately makes the work, and, in passing, with regard to the present case, its element of privacy? Following the example of the 65 *vidéos hebdos* (weekly videos, 2009-2010) that can be seen on the artist's website,[10] Claude Cattelain confirms that for him, drawing is "everywhere", including in the game of tangled beams in *Armature invisible* (invisible

_6 Yves Bonnefoy, *Remarques sur le dessin* (comments on drawing), Paris, Mercure de France, 1993, p. 83.

_7 Jean-Luc Brisson, « Pirouette », *Le dessin hors papier (drawing without paper)*, Paris, Collection arts et monde contemporain - 7, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 71.

_8 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 21. Maurice Merleau-Ponty, 'Eye and Mind' in *Merleau-Ponty: Basic Writings*, Routledge, 2003.

_9 Voir Johan Grzelczyk, « Claude Cattelain – performer », *50° nord revue d'art contemporain #2*, octobre 2011, p. 98-101. See Johan Grzelczyk, 'Claude Cattelain – performer', *50° nord revue d'art contemporain #2*, October 2011, p. 98-101.

_10 www.claudecattelain.com

Bird's eye view of… Regards sur une ville et une collection présentée simultanément par Incise au Musée des Beaux-arts de Charleroi[5].

Au premier abord, les formes organiques des dessins sur papier de Mélanie Berger présentés à la Twilight zone Art Gallery (Tournai) évoquent des paysages naturels. Impression confortée par la dominance colorée des verts, des gris, des noirs et des ocres. Mais à quelle échelle ? Celle d'un monticule de terre, d'une colline, d'une montagne ? « Dessiner : tracer à partir de rien dans la perception – de rien, mais peut-être aussi bien d'une réminiscence de tout » écrit Yves Bonnefoy dans ses *Remarques sur le dessin*[6]. Au-delà d'une quelconque identification du motif représenté, une étude plus attentive renvoie davantage ces dessins à la notion de corporéité. Par la récurrence des formes courbes, par cet imbroglio de lignes qui s'enchevêtrent comme des fibres, plus qu'à l'image elle-même, c'est au geste qui l'a générée qu'est confronté le spectateur. Son regard parcourt à son tour la surface en suivant le mouvement déjà effectué par la main de l'artiste : des directions, des courbes. Le papier est par endroit saturé par l'alternance d'ajouts et de retraits de matière ; puisque la gomme a opéré autant que la mine du crayon. Les effacements, les traces rémanentes marquent le papier qui, à sa périphérie est cependant demeuré immaculé, comme un champ possible encore inexploré. C'est cette même énergie vitale qui se condense dans les formes organiques que Filomena Borecká (Centre Arc en Ciel, Liévin) élabore sur papier tout en contaminant le mur et les volumes suspendus dans le vide.

En effet, au-delà de l'image produite, les œuvres exposées questionnent leur propre processus de réalisation. Jean-Luc Brisson note – dans le sens d'une certaine perte – que « la fin du dessin c'est l'exposition »[7]. Comment les œuvres finalisées laissent-elles néanmoins transparaître les indices de leur genèse ?

Se pose ici la question d'une certaine « artialisation » de la trace. En effet, les dessins par combustion de Claude Cattelain, évoqués précédemment, sont redressés et juxtaposés à la surface du mur alors qu'ils sont réalisés à même le sol. Leur présence peut apparaître superfétatoire au regard de la vidéo présentée de manière plus intimiste dans l'espace même de l'exposition de Liévin. Sur un minuscule écran que le regard

framework, 2004-2012) or the sellotape in *Tracer Olivier Soulerain* (drawing Olivier Soulerain) created for the Musée Matisse in 2008.

This questioning of the predominance of artistic device, or indeed of the conflict between mark and process, applies equally to **Julien Bruneau**'s drawings presented at the Twilight Zone Art Gallery[11] in Tournai. The result of an official group project, these graphic lines have an immediacy and completeness to them that belies the complexity of their creative process. Since May 2010, Julien Bruneau has been exploring the overlap between dance, drawing and thought, in his project entitled *Phréatiques*. As he himself confirms: "I consider drawing to be the art of making marks; I shift the focus toward that of doing."[12] But why expose the remains of these group experiments? Why not simply retain the memory of an emotional, kinaesthetic experience specific to each contributor? In which case, surely that leaves the onlooker no alternative but to test out, in turn, this kind of device instead of allowing himself to be lead to a passive assessment? In fact, this method created in situ in a small cubbyhole hidden behind a door proved more effective than the reinforced drawings hung on the white walls of the gallery, in enabling the visitor to live his own experience. Plunged into darkness by himself, with nothing but a torch, he is straightaway involved in an exploratory perception of *sensing-thinking drawing, in situ 1 (Avant la fête/before the party)* composed of graffiti left on the surfaces of the premises. Like one of Leonardo da Vinci's old walls, natural cracks are confused with added lines, superimposed with texts (which the visitor can listen to through headphones) about landscape and perception: "I'm excluded from the landscape that I perceive, by the very fact of perceiving it; I can, however, be included in the landscape which someone else experiences."[13]

In addition to the performative approach, another recurring method of production used by the *Watch this Space* artists is that of collecting, already referred to in Mira Sanders' residency in Solre-le-Château. **Aurélie Damon**, for instance, has formed a "database" from thousands of graphic signs, notably those used by architects and town-planners: a visual alphabet with which she plays around, in varying combinations, to give birth to the *Landscapes traces* referred to above. The interest of this approach lies in the continual vacillation between the manual process and the digitial

_11 www.twilightzoneartgallery.be

_12 Dossier de l'artiste, p. 4. Consultable sur le site de 50° nord : www.50degresnord.net
Artist's file, p. 4. Available on the 50° nord website: www.50degresnord.net

_13 Enregistrement mp3 diffusé sur place et mis à ma disposition par l'artiste.
An mp3 recording broadcast in situ and made available to me by the artist.

du spectateur devenu voyeur surplombe, on devine plus qu'on ne voit, à la lueur de la flamme elle-même, le corps nu de l'artiste qui se contorsionne assis ou couché pour parvenir à rendre compte de sa propre corporéité, à sa propre échelle. A l'image du corps « voyant et visible » de Merleau-Ponty[8], le corps est ici dessinant et dessiné. Finalement, n'est-ce pas la dimension performative[9] – et au demeurant dans le cas présent sa composante intimiste – qui fait œuvre ? A l'instar des 65 *vidéos hebdos* (2009-2010) consultables sur le site de l'artiste[10], Claude Cattelain confirme que, pour lui, le dessin est « partout », y compris dans le jeu des poutres qui s'enchevêtrent pour *Armature invisible* (2004-2012) ou le scotch de *Tracer Olivier Soulerain* réalisée au Musée Matisse en 2008.

Cette interrogation sur la prédominance du procédé, voire le conflit entre trace et processus s'applique également aux dessins de Julien Bruneau présentés à la Twilight zone Art Gallery[11] de Tournai. Issus d'une démarche collective et protocolaire, les tracés graphiques s'offrent au regard dans une immédiateté et une totalité qui semblent nier la complexité de leur processus d'élaboration. Avec *Phréatiques*, Julien Bruneau explore depuis mai 2010 le croisement des disciplines que sont la danse, le dessin et la pensée. Comme il l'affirme lui-même : « j'envisage le dessin comme un art de la trace, je déplace l'intérêt du résultat vers celui du faire »[12]. Mais pourquoi exposer les vestiges de ces expérimentations collectives ? N'y aurait-il pas lieu à ne conserver que le souvenir d'une expérience sensitive et kinesthésique propre à chaque contributeur ? Dans ce cas, quelle alternative reste-t-il au regardeur que celle peut-être d'expérimenter à son tour une telle pratique plutôt que de n'être conduit qu'à un constat passif ? En réalité, plus que les dessins contrecollés et accrochés sur les murs blancs de l'espace d'exposition, le dispositif réalisé *in situ* dans un petit réduit dissimulé derrière une porte se révèle plus efficace pour permettre au visiteur de vivre sa propre expérience. Plongé dans l'obscurité, muni d'une lampe de poche, le voilà investi, en solitaire, dans une perception exploratoire de sensing-thinking drawing, in situ 1 (Avant la fête) constitué des graffitis laissés sur les surfaces du local. Se confondent alors, à l'image du vieux mur de Léonard, les fissures du lieu et les lignes ajoutées, auxquelles se superposent les textes énoncés dans le casque d'écoute mis à sa disposition où il est question de paysage et de percep-

one. Some of the signs are drawn in notebooks and then scanned, before being subjected to a series of vectorial manipulations: repetition, stretching, pivoting, changing colour… The software can also perform changes to the composition and overlays. It's a pity that the final digital print-out on fabric is subjected to a last manual intervention (the pulverisation of colours, stickers and graphics) that tempers the intrinsic coldness of purely technical techniques. Online collage effects and telescoping are also found in the approaches used by **Charlotte Marchand** and **Julien Boucq**, respectively seen at the MAAC in Brussels and artconnexion in Lille. Unlikely comparisons are made, such as between a dog, a bush and a fragment of an ancient column, leaving the spectator to provide the meaning.

Within the context of analysing different processes, should we reserve a special category for the drawing Yves Lecointre qualifies as "active drawing"? How does video, as an art form, play with its corollary, movement? **Sandrine Morgante** states that the drawing that comes to life is life moving. The cinematographic references in the artist's work, begun in *My Life to live* described above, are even more obvious in the two works seen here from her previous series *Et je n'ai pas un cœur d'or* (And I haven't got a golden heart, 2009-2010). Emotions rather than bodies are what are highlit. Two film extracts focus the spectator's attention upon close-ups of two women's faces addressing other people offscreen or at the end of the telephone line. The projection screen is marked by overlapping black stains, one of which contains overlapping words. These forms record the successive positions of the mouth and lips noted by the artist, image by image, as well as of the subtitles, in the same way as Pierre Bismuth, in his series *En suivant la main de…* (Following the hand of…, 2005) transcribed the route taken by the hands of other heroines. While the projected sequence is playing, Sandrine Morgante's spreading black bile partially hinders the view, and could be taken as illustrating Hippocratus' theory of humours, but paradoxically, melancholy gives way here to an impulsive, more hot-tempered disposition. The way in which it is treated is not very graphic but rather drawn out and pictorial like a partially covered surface. This incongruous element forms a mask or a gag that proves useless in calming the torture of *Anna* et *Natacha*. These names, which are also the titles of the works, are not those of the characters but of the two actresses (Anna Magnani and Natacha

tion : « si je suis exclu du paysage que je perçois par le fait même que je le perçois, cependant, je peux être inclus dans le paysage dont quelqu'un d'autre fait l'expérience »[13].

Outre celui de l'approche performative, parmi les processus de mise en œuvre, celui de la collecte – déjà évoqué pour la résidence de Mira Sanders à Solre-le-Château – apparaît récurrent. Ainsi, Aurélie Damon à partir de milliers de signes graphiques, notamment ceux usités par les architectes et les urbanistes, établit sa « base de données » : un alphabet plastique avec lequel elle joue, par le bais de combinaisons multiples, pour donner naissance aux Landscapes traces cités plus haut. L'intérêt de cette démarche réside dans le va-et-vient qui s'opère entre procédé manuel et procédé numérique. Certains signes sont dessinés dans des carnets puis scannés, ils sont alors soumis à une série de manipulations vectorielles : répétition, étirement, pivotement, changement de couleur. L'outil informatique autorise également les variations de composition, les superpositions. On regrettera que l'impression numérique finale sur tissu soit en dernier lieu assujettie à une ultime intervention manuelle (pulvérisation de couleurs, stickers, graphismes) qui tempère la froideur intrinsèque au procédé purement technique. Les effets de collage virtuel, de télescopage, président également à la démarche de Charlotte Marchand et de Julien Boucq, présentés respectivement à la MAAC à Bruxelles et chez artconnexion à Lille. Des rapprochements incongrus (un chien + un buisson + un fragment de colonne antique par exemple) s'opèrent, laissant le soin au regardeur d'y trouver sens.

Dans le cadre de l'analyse des processus, faut-il réserver un statut particulier au dessin qualifié par Yves Lecointre de « dessin éveillé » ? Comment l'art vidéo joue-t-il de son corollaire qu'est le mouvement ? Sandrine Morgante affirme : le dessin qui s'anime, c'est la vie qui bouge. La référence cinématographique du travail de l'artiste, amorcée dans *My Life to live* décrit ci-dessus, est plus flagrante encore avec les deux pièces issues de la série antérieure : Et je n'ai pas un cœur d'or (2009-2010). Plus que le corps, ce sont les émotions qui sont mises en exergue. Deux extraits de films focalisent l'attention du spectateur sur des plans rapprochés : deux visages de femmes qui s'adressent à leurs interlocuteurs situés hors champ ou au bout du fil. L'écran de projection est marqué par une superposition de

Régnier) who play them in Roberto Rossellini's film *Amore* (1948) and Éric Zonca's film *La vie rêvée des anges* (1998). The image of the woman, whose physical emotions are reinforced by her words, and the abstract marks frozen on the paper's surface, are superimposed. The real woman (the actress) becomes confused with the one portrayed in the tragedy. A game thus comes into play between the frozen image and the moving one, between the material, perennial presence of the acrylic pigments and the virtual presence of the screened image that disappears when the video-projector light is turned off. As Philippe-Alain Michaud writes, in connection with cinema: "Several states of the same figure follow each other, juxtaposed on a study sheet, variously depicted."[14] The author's allusion to Walter Benjamin's quote – "a drawing that completely covers its background ceases to be a drawing"[15] – finds its full meaning here.

With *Stratagème de l'invisible* (Stratagem of the invisible), exhibited at the Bureau d'Art et de Recherche in Roubaix, **David Leleu**, winner of the Fondation plage® prize, confuses the issue by creating drawings with videos that show close-ups of scrumpled paper bearing an unidentified image. The crumpled surface of the paper makes the image incomprehensible, as all the symbols are topsy-turvy. The fragmentation caused by the endless folds is accentuated by the light which, far from playing its role of sensory detector, makes the image even more mysterious. Things appear and disappear as the camera moves around and the lighting changes. The stratagem consists of playing in order to become aware of variations of oblique light, the intensity of deep blacks and dazzling whites so as to create a series of drawings endowed with scarcely visible, subtle variations. In playing around with the drawing's scale, time and methods of lighting, David Leleu questions our own perception.

Espaces dessinés/espaces du dessin (drawn spaces/spaces for drawing) was the theme of the symposium organised at LaM in Villeneuve d'Ascq in December 2011 by the Association des conservateurs (curators association), the Université Libre de Bruxelles and the Irhis and CEAC laboratories at the Université de Lille 3. Within the context of *Watch This Space*, a number of hanging methods caught our attention.

For want of dedicated spaces, Cent lieux d'art² in Solre-le-Château and Incise in Charleroi

_**14** Philippe-Alain Michaud, *Sketches, Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Éditions de l'éclat, 2006.

_**15** Walter Benjamin, « Sur la peinture ou : Signe et tache », *Œuvres I*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2000, p. 173.
Walter Benjamin, 'Paintings or Signs and Marks', *Walter Benjamin: 1913-1926 Vol 1: Selected Writings*, Harvard University Press, 2004.

taches noires et pour l'un d'eux de quelques mots qui se superposent. En réalité, ces formes consignent les emplacements successifs de la bouche et des lèvres relevés par l'artiste image par image, ainsi que les sous-titres ; tout comme Pierre Bismuth dans sa série En suivant la main de… (2005) transcrivait le trajet suivi par la main d'autres héroïnes. Pendant le déroulement de la séquence projetée, cette bile noire étalée par Sandrine Morgante gène en partie la lecture et pourrait illustrer la théorie des humeurs d'Hippocrate, mais paradoxalement le sentiment mélancolique cède place ici plutôt au tempérament sanguin, plus colérique. En effet, le traitement n'est guère graphique, mais étendu, pictural comme une surface de recouvrement partiel. Cet élément incongru forme un masque ou un bâillon qui s'avère pourtant inopérant pour calmer les tourments d'Anna et Natacha. Ces prénoms qui servent de titres aux pièces sont ceux, non des personnages mais des deux actrices (Anna Magnani et Natacha Régnier) qui incarnent leurs rôles dans les films *Amore* de Roberto Rossellini (1948) et *La vie rêvée des anges* d'Éric Zonca (1998). Se superposent alors l'image mobile de la femme, dont les émotions corporelles sont confortées par ses propos et les taches abstraites figées à la surface du papier. Se confondent la femme réelle (l'actrice) et celle qui est incarnée dans la tragédie. S'opère alors un jeu entre image fixe et image mobile ; entre présence matérielle et pérenne des pigments acryliques et présence virtuelle de l'image projetée qui disparaît lorsque la lumière du vidéoprojecteur s'interrompt. Comme l'écrit Philippe-Alain Michaud, à propos du cinéma : « Plusieurs états de la même figure se succèdent comme ils se juxtaposent sur une feuille d'étude, différemment déclinés »[14] et l'allusion de l'auteur à la citation de Walter Benjamin : « un dessin qui couvrirait entièrement son fond cesse d'être un dessin »[15] prend ici tout son sens.

Avec *Stratagème de l'invisible* exposé au Bureau d'Art et de Recherche à Roubaix, David Leleu, lauréat du prix Fondation plage®, brouille les pistes en réalisant des dessins à partir de vidéos qui capturent en gros plan un papier chiffonné sur lequel se trouve une image source rendue non identifiable. En effet, la lisibilité est brouillée par le chiffonnement de la surface qui met les signifiants sans dessus dessous. La fragmentation qui découle des plis et replis est accentuée par la lumière qui, loin de jouer son rôle de révélateur sensoriel, confère à l'image encore davantage

have taken over, respectively, the window of what was formerly Paulin's butcher's shop and the window of a commercial gallery. By definition, a window opens out onto the exterior, its glass reflecting the surrounding structures, including the passerby who himself becomes a spectator. For **Mira Sanders**' *Les Bords de Route* (the sides of the road), the reduced surface led to the selection of an evolving hanging whereby a succession of twelve drawings incited the inhabitants to come back every week, and the passing visitor to view but a fragment of the whole. As for **Hannelore Van Dijck**, she played with the material quality of the support and the illusion of depth by using the cliché of the window in art or art as a window. The performative dimension of the in situ creation and the inherent constraints of the place itself escape the public's perception, no matter how informed. The device of a window, serving the same purpose as a frame or something behind glass, and the rejection of its traditional accessory, the picture mount, provide the drawing (normally confined to the hushed privacy of the graphic art room) with the possibility of a vast, public window display. While the tripartite division and triptych format created by **Aurélie Damon** (thanks to the creativity grant from the Conseil Régional of the Nord-Pas de Calais region in 2009) refer to Hieronymus Bosch's *Garden of Earthly Delights*, the device for printing on glass and the light boxes are more evocative of street furniture. The paradox consists of installing this advertising device on the inside wall of La chambre d'eau, in the middle of the countryside.

It's a question of finding the right balance between ostentation and dissimulation. While **François Marcadon** was invited into the vast premises of La Louvière (the centre for engravings and prints), he ended up discreetly occupying the flip sides of walls. The wallpaper with an erotic pattern mentioned above serves as the backdrop for various three-dimensional creations on all three levels of the museum: frames enclosing the same pattern rendered in an indecent pink, paper clothes like the fragile, ephemeral wrappings of an absent body… At the same time, in reply to the invitation from MUba Eugène Leroy (the museum of fine arts in Tourcoing), **Julien Boucq** came up with an unusual proposal to leave a trail of electric wire throughout the museum like an impromptu crossing. Henceforth, the graphic line that follows the architectural line of the building loses itself in superfluous loops and flourishes. Diverting "control", however, and the final caprice, clearly

de mystère. Il est alors question, au gré du déplacement de la caméra et des changements d'éclairage, d'apparitions et de disparations successives. Le stratagème consiste à jouer, pour rendre compte des variations d'une lumière rasante, de l'intensité des noirs profonds et de blancs éclatants de manière à réaliser une série de dessins dotés de subtiles variations, à peine perceptibles. En jouant des ruptures d'échelle, de la temporalité, du dispositif d'éclairage du dessin lui-même, David Leleu questionne notre propre perception.

Espaces dessinés/espaces du dessin, telle était la thématique du symposium organisé au LaM de Villeneuve d'Ascq en décembre 2011 par l'association des conservateurs, l'Université Libre de Bruxelles et les laboratoires Irhis et CEAC de l'Université de Lille 3. Dans le cadre de *Watch This Space*, certains dispositifs d'accrochage ont retenu notre attention.

Ainsi, à défaut de lieux dédiés, cent lieux d'art[2] à Solre-le-Château et Incise à Charleroi s'emparent respectivement de la vitrine de l'ancienne boucherie Paulin et d'une vitrine dans une galerie commerciale. Par définition, la vitrine s'ouvre à même l'espace extérieur et sa paroi de verre reflète l'architecture environnante, jusqu'au passant devenu lui-même spectateur. Pour *Les Bords de Route* de Mira Sanders, la surface réduite a conduit au choix d'un accrochage évolutif, à savoir la présentation successive de douze dessins invitant les habitants à renouveler chaque semaine leur regard et le visiteur de passage à ne saisir finalement qu'un fragment de l'ensemble. Quant à Hannelore Van Dijck, elle joue de la matérialité du support et de l'illusion de la profondeur, en usant du poncif de la fenêtre dans l'art ou de l'art comme fenêtre. La dimension performative de la réalisation *in situ* et les contraintes inhérentes au lieu lui-même échappent à la perception du public averti ou non. Le dispositif de la vitrine, comme redondance du cadre, du sous-verre, et le rejet de ses complices traditionnels que sont le « passe-partout » et la « marie-louise » offrent au dessin habituellement consigné dans l'intimité feutrée des cabinets d'arts graphiques, la possibilité d'un étalage monumental et public. En outre, si la division tripartite et le format du triptyque réalisé par Aurélie Damon (grâce à la bourse d'aide à la création du Conseil Régional du Nord-Pas de Calais obtenue en 2009) font référence au *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch, le dispositif d'impression sur verre et les caissons

illustrate the artist's approach, viewing art as "a strategy for liberating the commonplace".[16] With its architectural scale, this drawing invites or condemns the visitor to follow it as it unravels its way from the first floor storeroom, like Ariadne's thread. The "punchline" consists of the hilarious spectacle of a children's toy, an articulated dinosaur, trying, in vain, to escape, using the energy transmitted by the electric wire which, paradoxically, retains it.

As Olivier Kaeppelin says: "the graphic work of art is only there to experience itself; from whence the drawing confronts the fundamental question of reality, whether a body, a landscape, an object, or a living or dead state."[17] What with image, process and display, drawing offers numerous possibilities; and Jean-Christophe Bailly underlines its purely experimental side.[18] As for the spectator, he is encouraged to reflect upon his own perception and ultimately, to ask himself: *What's this space?* ■

Voir les interventions des artistes
à la table ronde organisée à la Galerie Robespierre de Grande Synthe le vendredi 18 novembre 2011 (Modérateur : Nathalie Poisson-Cogez / Captation et montage vidéo : Williams Thery) sur youtube : act of drawing table ronde.

See the contributions of the artists who participated in the round-table organised by the Galerie Robespierre in Grande Synthe on Friday 18 November 2011 (Moderator: Nathalie Poisson-Cogez / Video recording and editing: Williams Thery) on youtube: act of drawing table ronde.

_16 Entretien avec l'artiste mené le 14 novembre 2011 à l'École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais (Tourcoing).
Interview with the artist held on 14 November 2011 at the École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais (Tourcoing).

_17 Olivier Kaeppelin, « Le dessin d'une pensée », *Le dessin hors papier*, *op.cit.*, p. 16.

_18 Jean-Christophe Bailly, « Sur le fil infini du dessin », *Cursif* n° 2, *op. cit.*, p. 11.

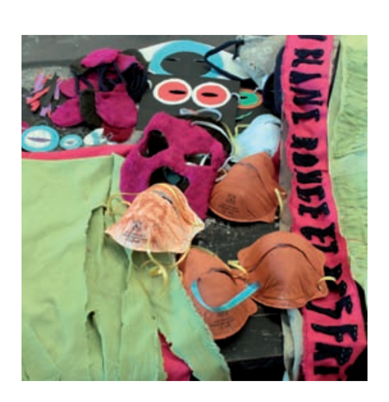
lumineux renvoient davantage au mobilier urbain. Le paradoxe consiste à installer ce dispositif à usage publicitaire sur le mur intérieur de La chambre d'eau, en plein cœur du pays rural.

Il s'agit de trouver le juste équilibre entre ostentation et dissimulation. Alors que François Marcadon était invité dans l'enceinte même du vaste espace de La Louvière, ce sont les revers des cimaises qu'il occupe en catimini. Aux trois niveaux du musée, le papier peint au motif érotique évoqué précédemment sert de fond à diverses propositions plastiques : des cadres enfermant le même motif colorié en rose indécent, des vêtements de papiers comme autant d'enveloppes fragiles et éphémères d'un corps absent… Simultanément, en guise de réponse à l'invitation du MUba Eugène Leroy de Tourcoing, Julien Boucq fait une proposition singulière qui consiste à dérouler un fil électrique dans l'espace muséal comme une traversée impromptue. Dès lors, la ligne graphique qui détoure les lignes architecturales du bâtiment se perd cependant en boucles et fioritures superflues. Par contre, le détournement de la « commande » et la boutade finale illustrent spécifiquement la démarche de Julien Boucq qui envisage l'art comme « stratégie d'affranchissement du quotidien »[16]. Ce dessin à l'échelle de l'architecture invite ou condamne le visiteur à le suivre comme un fil d'Ariane qui s'étire depuis les réserves du premier étage. La « chute » est constituée par le spectacle désopilant d'un jouet pour enfant : un dinosaure articulé qui tente désespérément de s'échapper grâce à l'énergie transmise par le fil électrique qui – paradoxalement – le retient.

Comme l'affirme Olivier Kaeppelin : « l'œuvre graphique n'est là que pour s'éprouver elle-même, c'est à partir de cette essence que le dessin va se confronter à la question du réel qui est une question fondamentale, qu'il soit corps, paysage, objet, état de vie ou état de mort »[17]. Entre image, processus et monstration, le dessin offre des potentialités multiples ; Jean-Christophe Bailly en souligne la nature purement expérimentale[18]. Le spectateur, quant à lui, est conduit au questionnement de sa propre perception et à se demander au final : *What's this space ?* ●

NATHALIE POISSON-COGEZ

BÉATRICE BAILET



Grotesques !
Fructôse, Dunkerque,
du 14 octobre au 18 novembre 2011.
http://beatricebailet.over-blog.com
http://abidarlekin.over-blog.com





BÉATRICE BALCOU

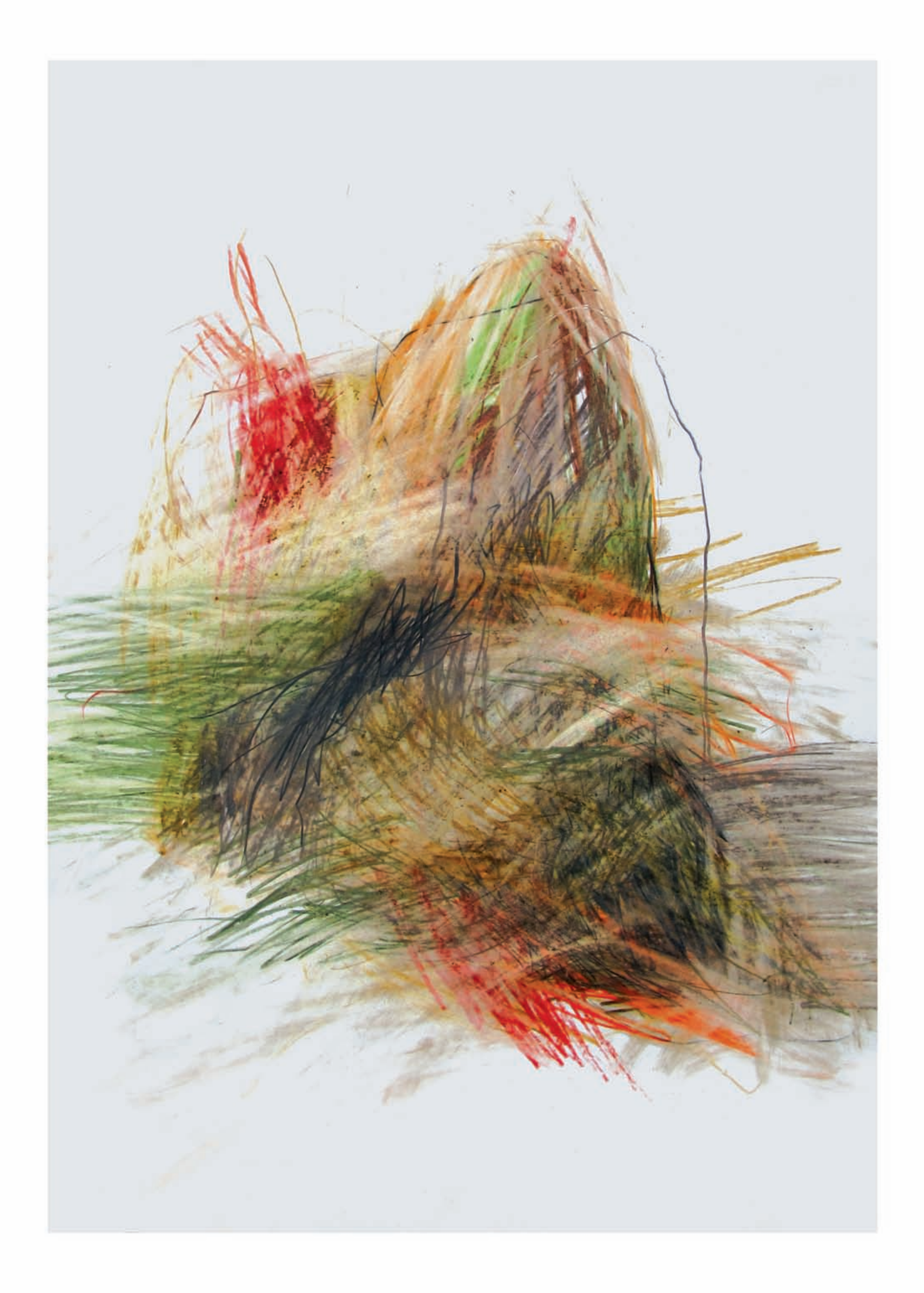
W!!

W!!
Espace Croisé, Roubaix,
du 25 novembre au 18 décembre 2011.
http://www.beatricebalcou.com
Film d'animation, 6'53", 2010.





Julien Bruneau et
Mélanie Berger
Magnitudes
Galerie Twilight Zone, Tournai
du 5 au 27 novembre 2011.
http://www.melanieberger.net

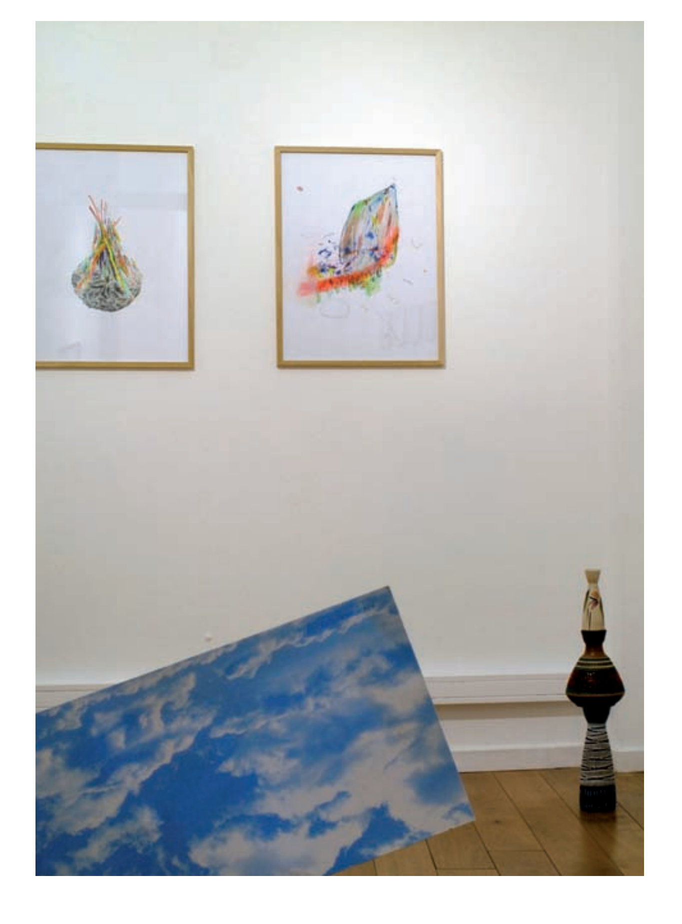


JULIEN BOUCQ



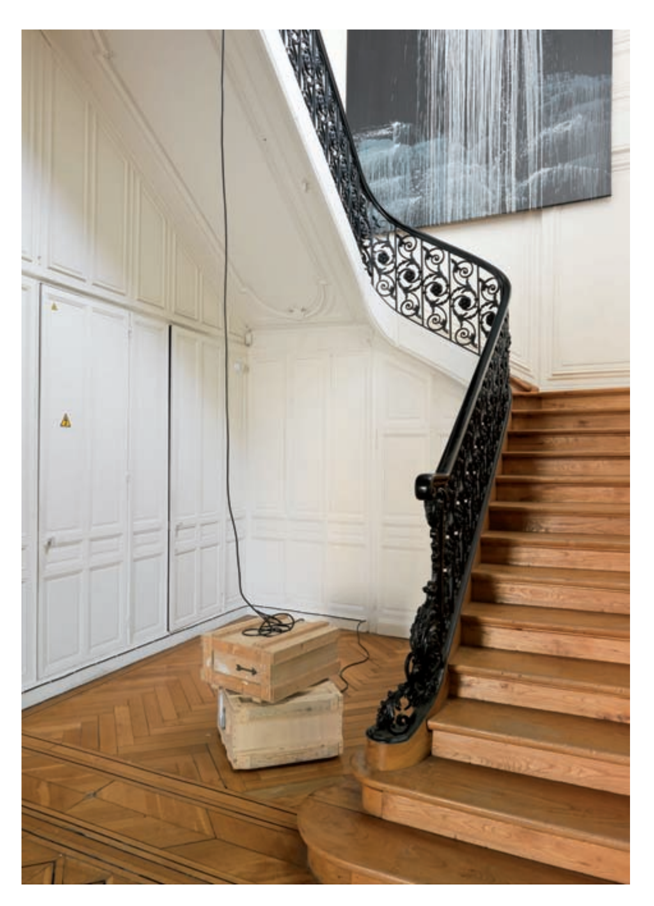
En piste !
artconnexion, Lille,
du 20 novembre au
17 décembre 2011.
http://assoonaspossible.fr







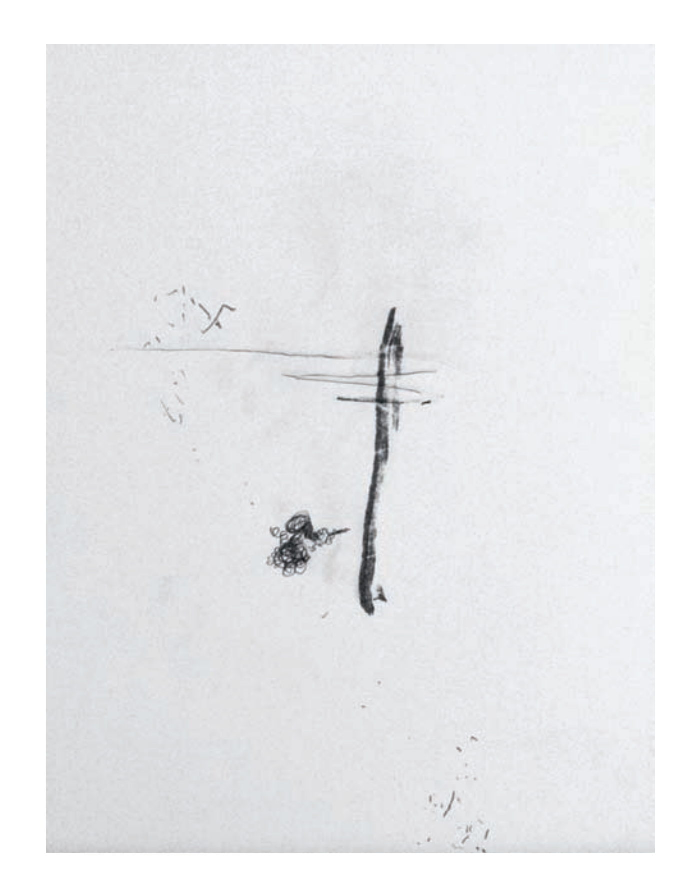


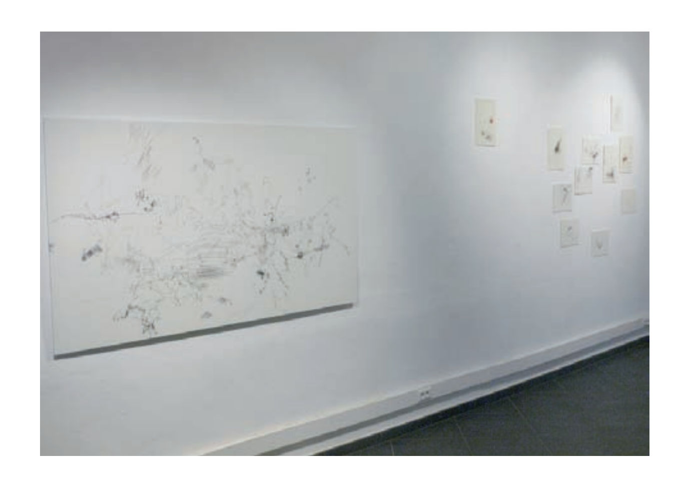


Mais où est la collection permanente ?
MUba, Tourcoing
du 13 octobre 2011
au 16 janvier 2012
http://www.assoonaspossible.fr

JULIEN BRUNEAU

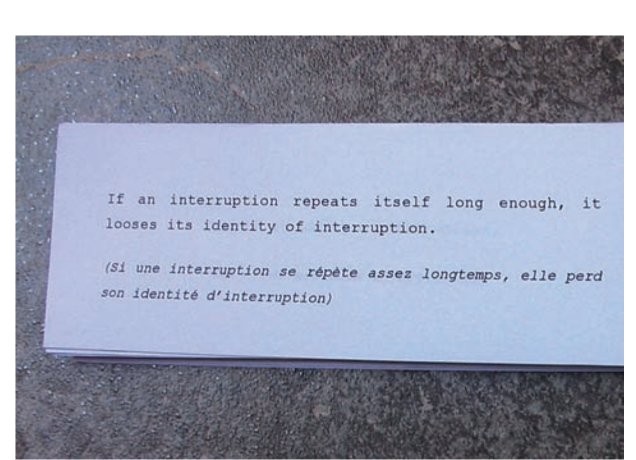
Julien Bruneau et
Mélanie Berger
Magnitudes
Galerie Twilight Zone, Tournai
du 5 au 27 novembre 2011.
http://www.melanieberger.net

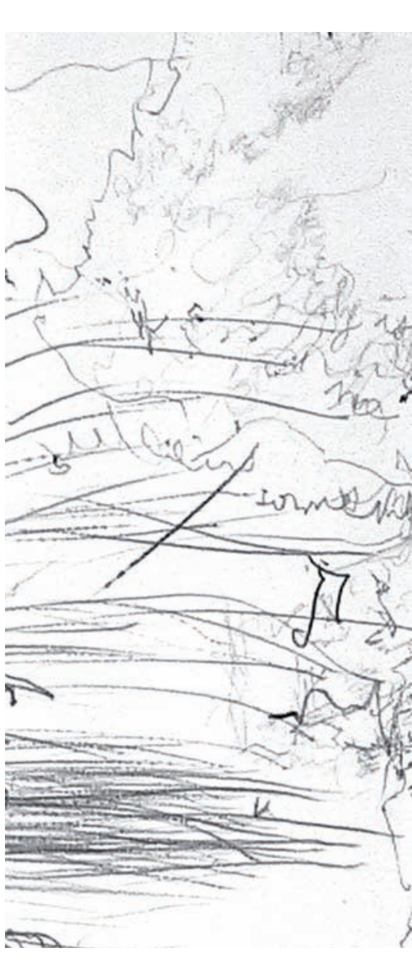




Ci-dessus
Partitions (3, 7 et 6),
bic sur papier contrecollé sur
carton, bic sur fiche plastique
transparente, 21 x 28,2 cm
chaque, 2010-2011.

Détail de *sensing-thinking drawing 4*, mine de plomb sur
papier contrecollé sur dibon,
100 x 180 cm, 2010.

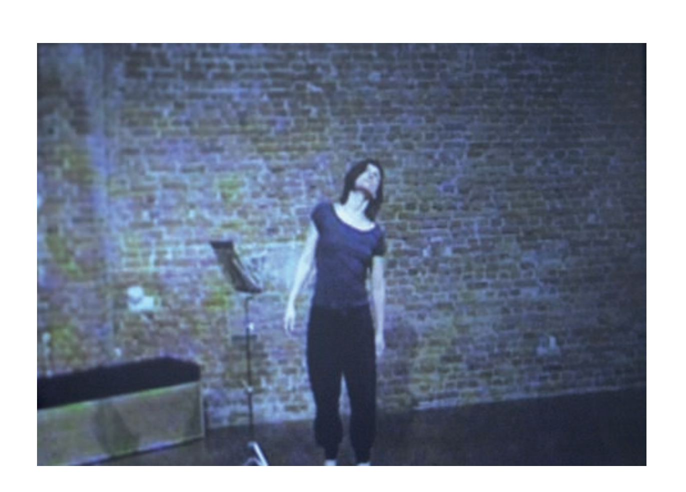






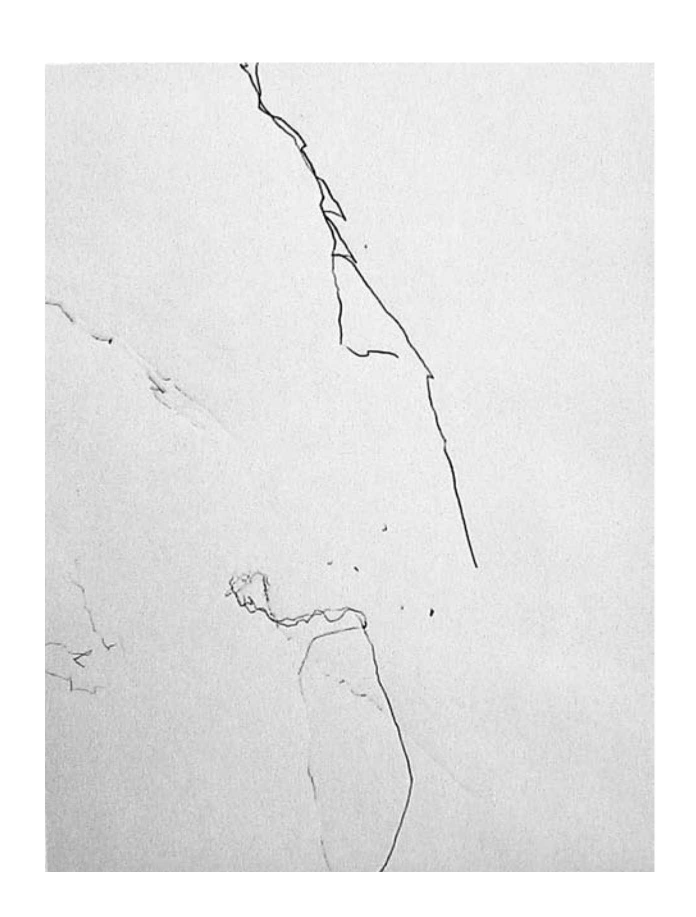
Vue d'exposition.

Pile de petits cartons à
destination des visiteurs,
disposée au pied du dessin,
10 x 4 cm chacun.



Meta-instrument score,
7'30", en boucle, 2011.

Dessins de Julien Bruneau
en collaboration avec :
Maya Dalinsky, Nada Gambier,
Anouk Llaurens, Laure Myers,
Jeroen Peeters, Sonia Si Ahmed.



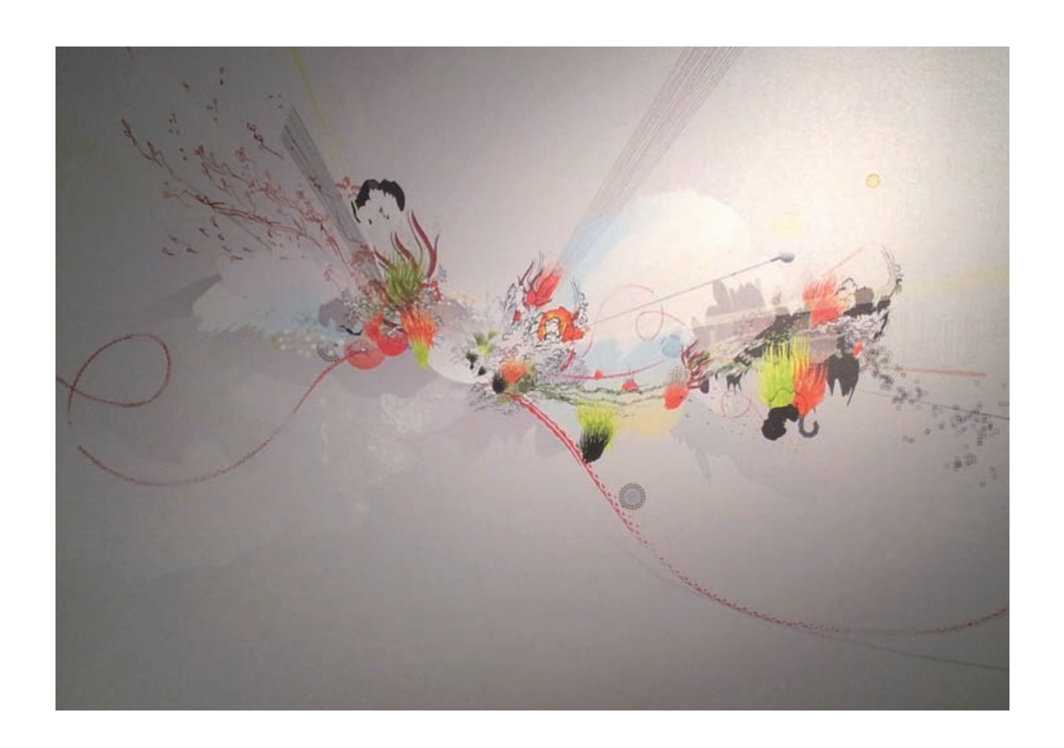


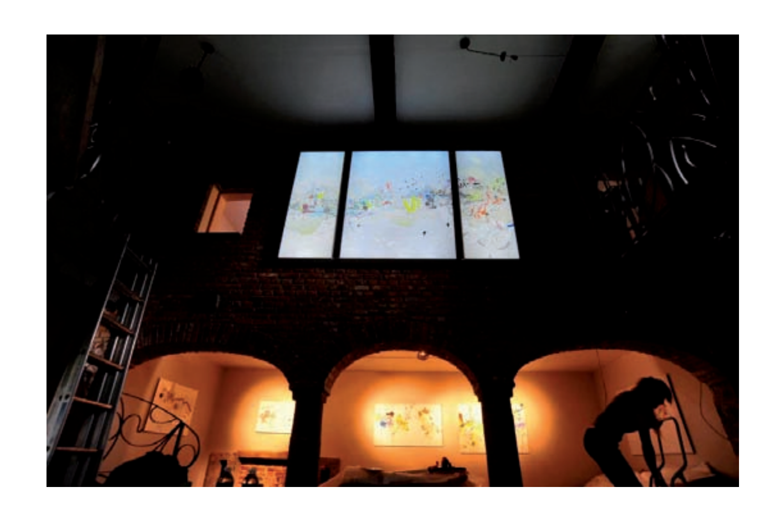


Claude Cattelain, Filomena Borecká
Accord divergent
Centre Arc-en-Ciel, Liévin,
du 8 octobre au 6 novembre 2011.
http://www.claudecattelain.com



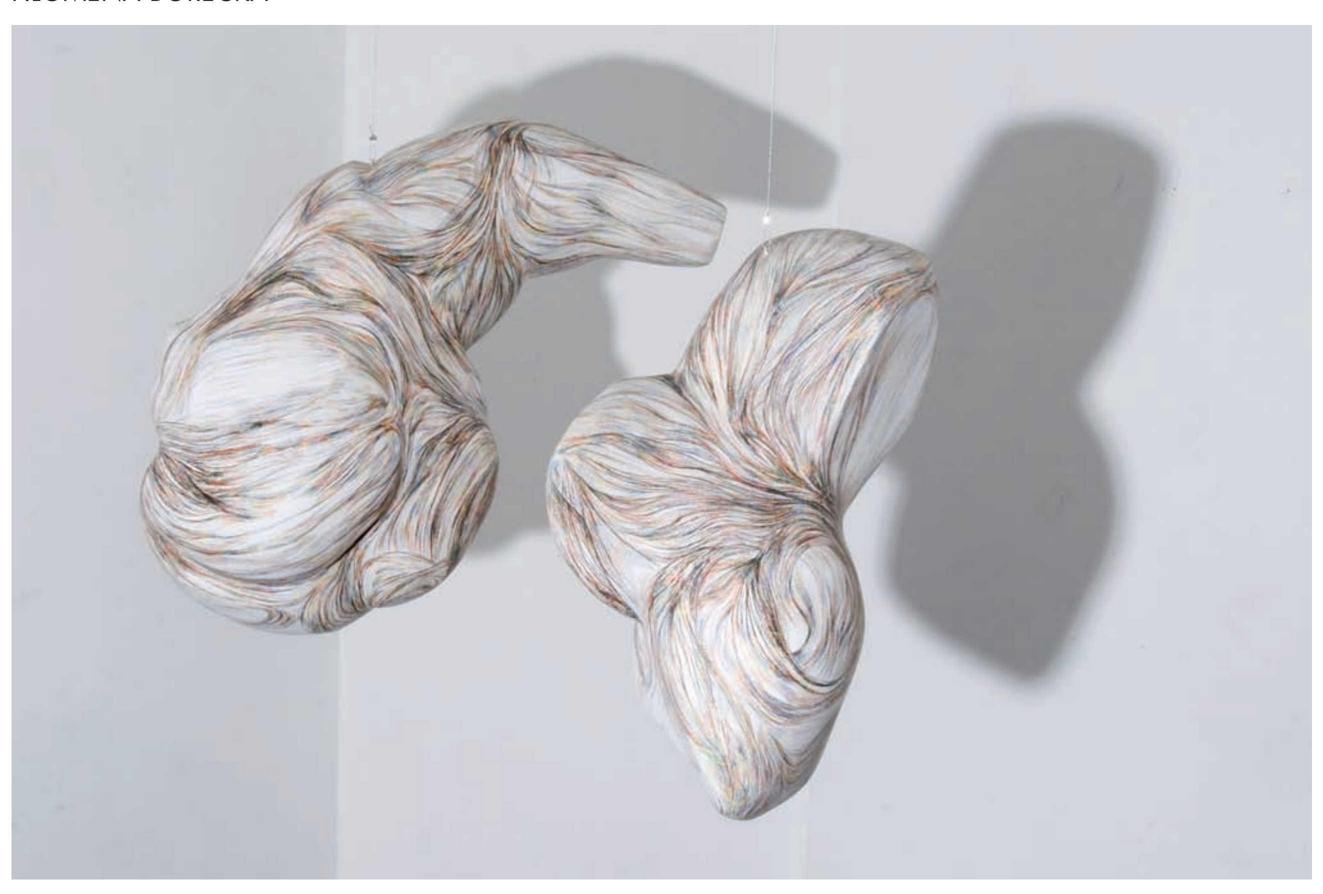






Landscape traces
La chambre d'eau, Le Favril,
du 15 au 28 octobre 2011.
http://www.aureliedamon.fr









Filomena Borecká, Claude Cattelain
Accord divergent
Centre Arc-en-Ciel, Liévin,
du 8 octobre au 6 novembre 2011.
http://www.yboo.net/filomenaborecka





Naturalness...
Galerie Robespierre, Grande-Synthe,
du 19 novembre au 24 décembre 2011.
http://www.frederic-fourdinier.com



HANNELORE VAN DIJCK



Blinds and Shades
Incise, Charleroi,
du 14 octobre 2011 au 27 janvier 2012.
http://hannelorevandijck.blogspot.fr



FRANÇOIS MARCADON



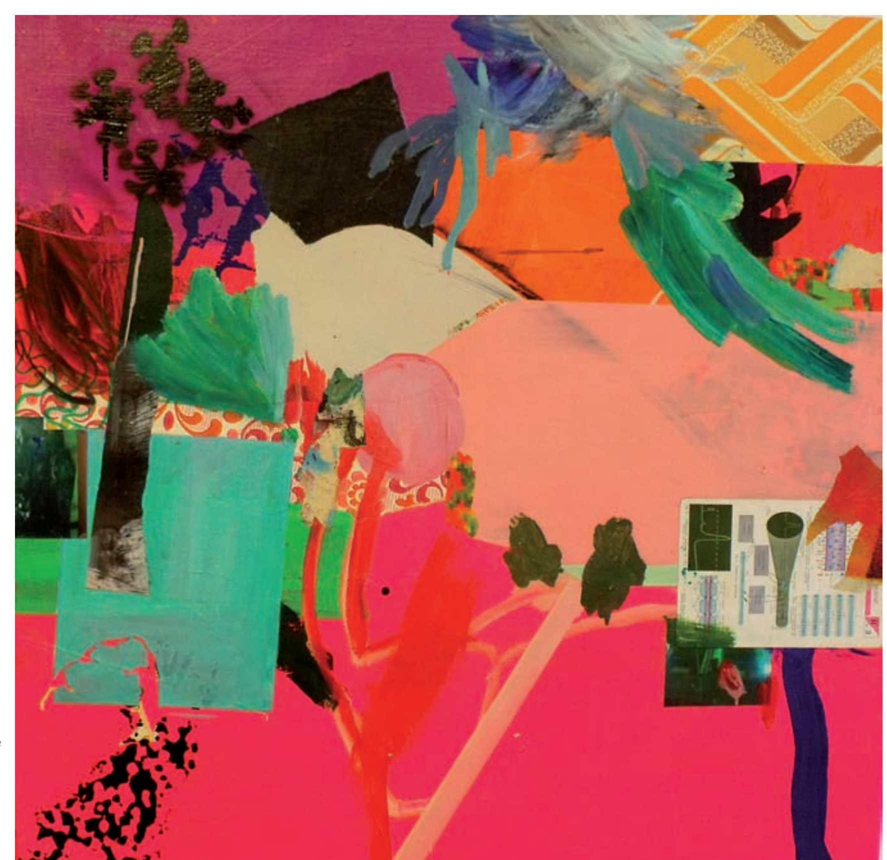
De l'autre côté du mur
Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière,
du 8 octobre 2011 au 8 janvier 2012.
http://cargocollective.com/francoismarcadon


DSK À NEW YORK



Déplacement d'un espace rond et champooineux, 150 x 150 cm, technique mixte sur toile, 2011

Outside, 100 x 100 cm, technique mixte, 2011



Charlotte Marchand, Sandrine Morgante
Je suis une tête de femme
MAAC, Maison d'Art Actuel
des Chartreux, Bruxelles
du 21 octobre au 12 novembre 2011.
http://www.charlottemarchand.com

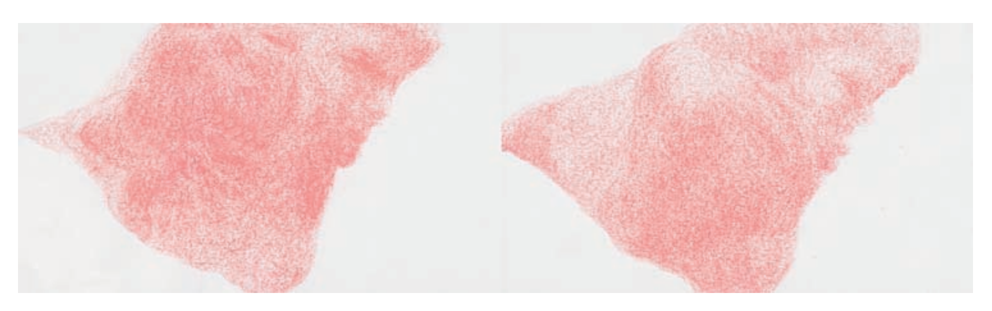


Ghosts, 150 x 150 cm, technique mixte sur toile, 2011

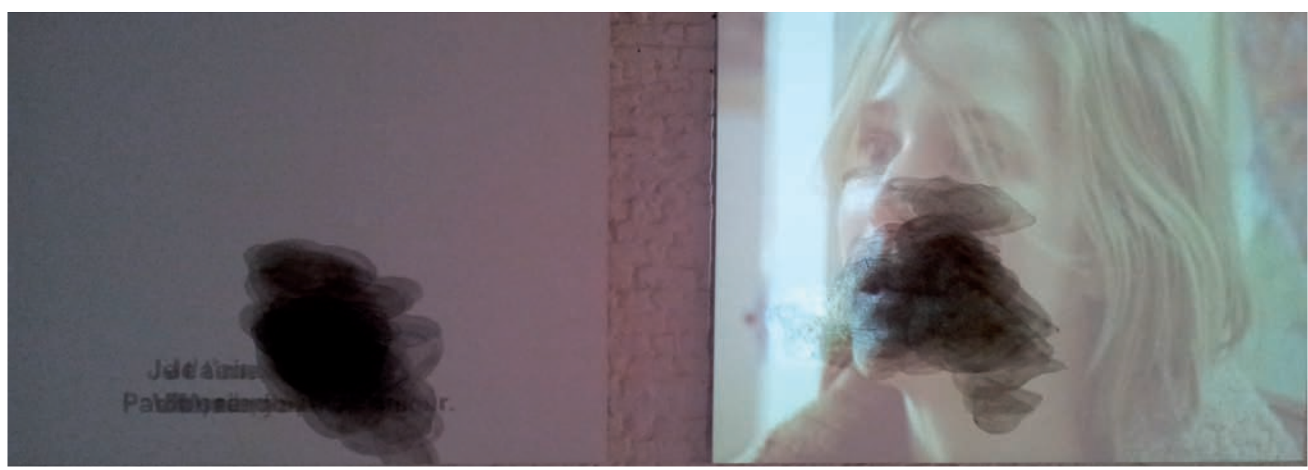


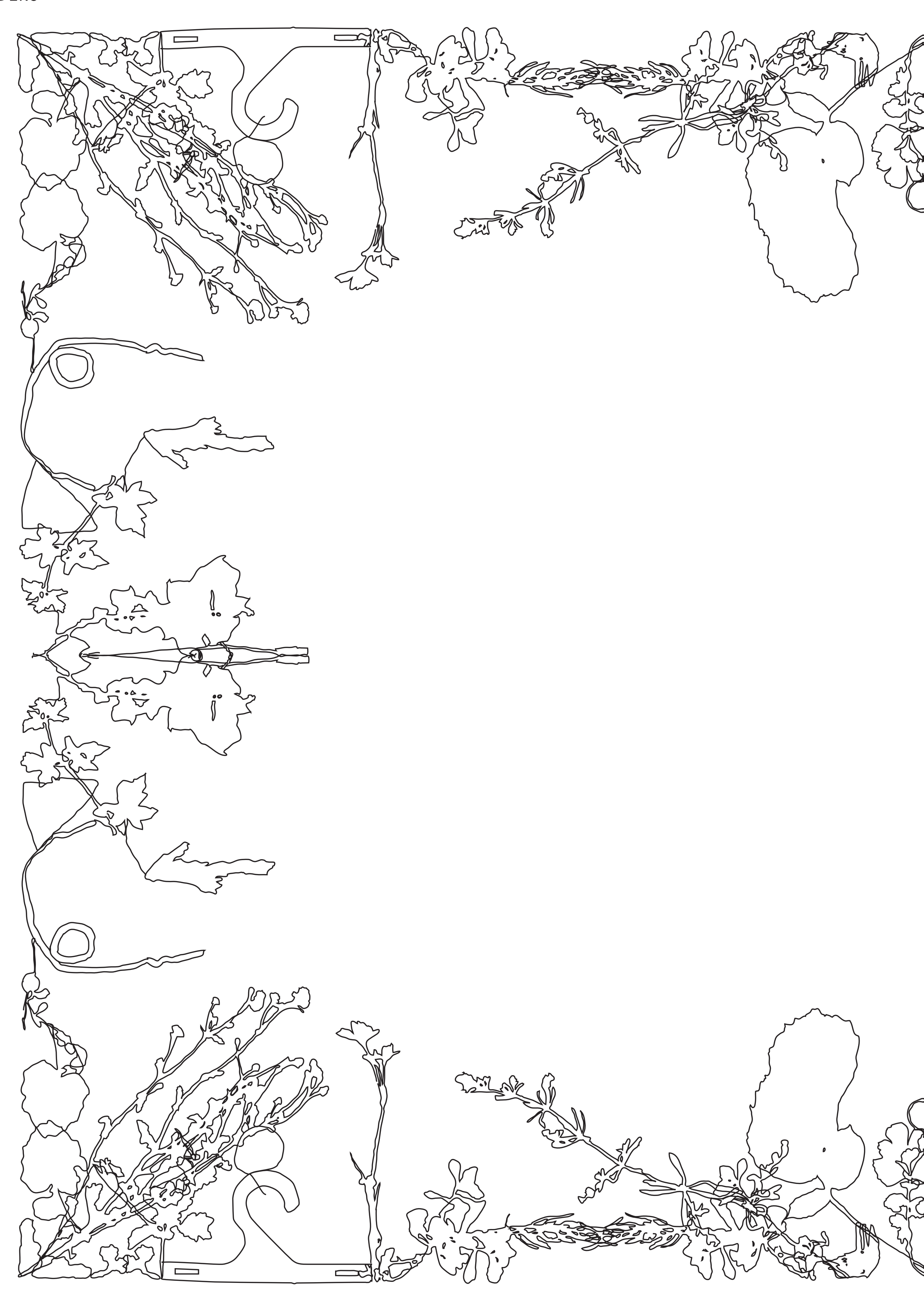
Zoé, 160 x 160 cm, technique mixte sur toile, 2012

Je t'aime, mon amour !
Je t'aime !

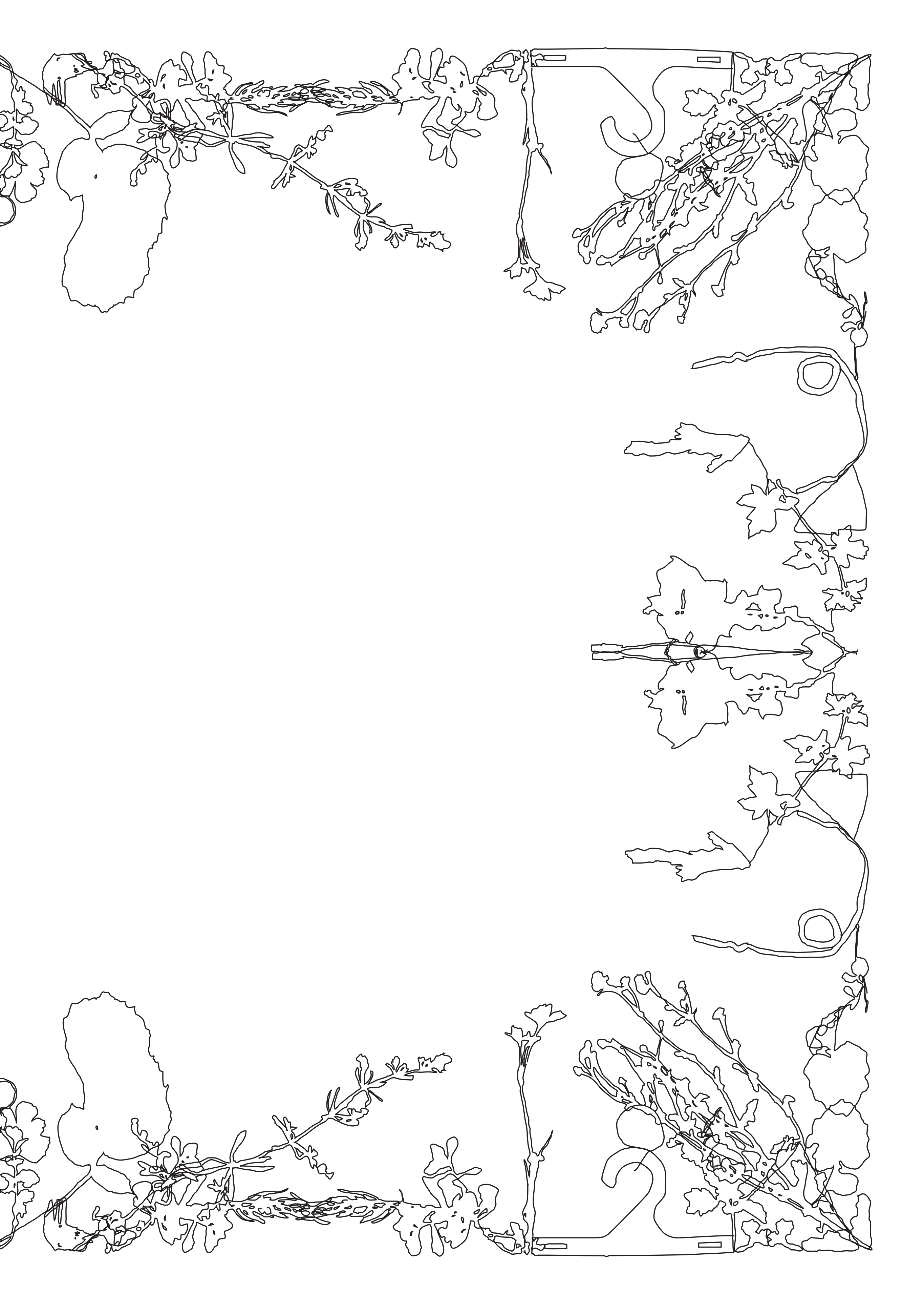


Sandrine Morgante, Charlotte Marchand
Je suis une tête de femme
MAAC, Maison d'Art Actuel
des Chartreux, Bruxelles
du 21 octobre au 12 novembre 2011.
http://www.charlottemarchand.com





Bords de route - Solre-le-Château (échelle 1/5 du dessin original), 19.05.2011.



PAR/BY **ALEXANDRINE DHAINAUT**

INTERVIEW WITH

David Leleu

David Leleu, winner of the Fondation plage® Prize for *Watch This Space #6*, questions the status of images by bringing classical drawing into confrontation with new media. The resulting tension gives rise to fleeting works on the edge of obliteration, where appearances are misleading…

Alexandrine Dhainaut: Your artistic career output is relatively recent – you only began exhibiting in 2006-2007: what were you doing before then?
David Leleu: I have to admit that I have not exactly had a traditional career – it's been full of interruptions. I took a break of roughly six years between finishing my studies at the ERG (École de Recherche Graphique) in Brussels and my first important exhibition at the Backbeat Gallery in Berlin with Stephan Balleux. I had a sort of artistic crisis – maybe it was the reality of an artist's existence that frightened me after my carefree student years where the only important thing was the pleasure of creating and learning. I quit Belgium and returned to France, turning to a different form of artistic expression at that time: music.
I still had in mind, however, the idea of returning to my first love sooner or later, and that was the case in 2005. I moved back to Belgium and took up my work where I had left off. I am a painter, but drawing soon became my favourite expressive form.

A.D.: You often make use of existing images, taken from newspapers or the internet. How and why did this material come to form the basis of your graphic work?
DL: As a poor photographer, I did not wish to add to the existing deluge of images! More seriously, I get immense pleasure

ENTRETIEN AVEC

David Leleu

Lauréat du prix de la Fondation plage pour l'Art - *Watch This Space #6*, David Leleu interroge le statut de l'image à travers la confrontation entre dessin classique et nouveaux médias. De cette tension naissent des œuvres fuyantes, au bord de l'effacement, où les apparences sont parfois trompeuses…

Alexandrine Dhainaut : *Ton parcours artistique est assez récent. Tu as commencé à exposer en 2006-2007, que faisais-tu auparavant ?*
David Leleu : Je dois avouer que mon parcours n'est pas vraiment classique, il est jalonné de ruptures. J'ai effectivement connu une cassure d'environ six ans entre la fin de mes études à l'ERG (École de Recherche Graphique) de Bruxelles et ma première exposition significative en 2007 à la Backbeat Gallery à Berlin avec Stephan Balleux. J'ai connu une sorte de crise artistique, peut-être effrayé par la vie d'artiste après ces années d'insouciance, où comptait simplement le plaisir de créer et d'apprendre. J'ai alors quitté la Belgique pour rentrer en France et me suis tourné vers une autre pratique artistique durant cette période : la musique.
J'ai cependant toujours gardé à l'esprit un retour, à plus ou moins long terme, à ma première passion et ce fut le cas en 2005. Je suis retourné m'installer en Belgique en reprenant mes recherches où je les avais arrêtées. Je suis peintre mais c'est dans le dessin que j'ai rapidement trouvé mon moyen d'expression privilégié.

A.D. : *Tu t'appuies souvent sur des images préexistantes, issues de journaux ou glanées sur le net. Comment et pourquoi en es-tu arrivé à utiliser ce matériau comme la base de ton travail graphique ?*



Vue de l'atelier de l'artiste à La malterie, Lille.

out of collecting images from all forms of media. I began collecting them as a student, and since then, have continued in a spontaneous, intuitive fashion, cutting out images, recording and storing them on my hard disk or in a corner of my studio. I often forget about them until they re-emerge. I may use just a fragment of an image, or crumple it up, or even use it as a surface to work on. The images I use all share a form of gentle strangeness that enables me to give my drawings a sort of scarcity value accorded to the banal.

AD: At first sight, there is an apparent contradiction between the choice of a traditional technique and its necessarily slow pace, and the digital images that serve as your inspiration, that are used in a continuous flow typical of new forms of media.
DL: I feed off this contradiction. The crazy notion of slowing down or at least channelling this flow amuses me a lot. My early works – a series of self-portraits – went along with this flow, by placing my identity at the mercy of various internet image search engines. I carried out a search in connection with my name, typing in "David Leleu", based on a ridiculous,

D.L. : En tant que mauvais photographe, mon idée est de ne pas venir rajouter du contenu au flux d'images déjà existantes ! Plus sérieusement, j'éprouve un grand plaisir à collecter des images issues de tous les supports médiatiques. J'ai commencé cette collection pendant mes années d'études. Depuis, de manière spontanée et intuitive, je collecte ces images, les découpe, les enregistre, les stocke dans mon disque dur, ou dans un coin de mon atelier… Je les oublie souvent jusqu'au jour où elles resurgissent. Je peux puiser en elles de simples fragments, les déformer mais aussi les chiffonner, et même les utiliser comme support de travail. Les images que je traite ont pour point commun une forme de douce étrangeté, m'offrant la possibilité de transporter mes dessins vers une sorte de rareté du banal.

A. D. : *A première vue, il y a une contradiction forte dans ton travail entre le choix d'une technique classique, qui exige une certaine lenteur, et les images numériques dont tu t'inspires, insérées dans un flux, propre aux nouveaux médias.*
D. L. : Je me nourris de cette contradiction. L'idée saugrenue de ralentir ou au moins de canaliser ce flux me plaît



Projection en vitrine dans le cadre de l'exposition *Le Stratagème de l'invisible* au Bureau d'Art et de Recherche, Roubaix.

simplistic premise: "In Internet We/I Trust". This resulted in a host of small drawings of disparate subjects that had no meaning other than through this title. The same applied for the "David and Marie" series, which was supposed to represent me and my wife, but which, in actual fact, was just a gallery of anonymous couples in photo frames, curiously personal. It's this fragile balance between the technique - a fastidiously produced drawing on carbon paper - and a radical, absurd notion, that interests me.

AD: Identity (and identification) are very present in you work. What interests you in these forms of "usurpation" of identity?
DL: I don't like the term usurpation, but identity is indeed one of the main themes in my work. I often have a quote by Julio Cortázar in mind when working: "For every self-portrait, one has to have the grace to withdraw". For the Flashface Project in 2007, I pushed the notion of grace to its limit by sending an email to all my contacts asking them to make a portrait of me using a software programme designed to create robot-portraits on internet. I managed to gather thirty of so faces of myself in this anonymous fashion. I reproduced part of this series for an exhibition at the LX5 in Luxembourg. I always find it difficult to analyse this work: can they really be called self-portraits, or rather, portraits of me, made by me, of which I am not the artist but rather the craftsman/revealer?

beaucoup. Pour mes premiers travaux – une série d'autoportraits -, je me suis inscrit dans ce flux en décidant de livrer mon identité au bon vouloir de différents moteurs de recherches d'images sur internet. J'ai effectué une recherche autour de mon nom, en tapant « David Leleu », et me suis basé sur un postulat absurde et simple : « In Internet We/I Trust ». Le résultat fut un ensemble de petits dessins aux sujets hétéroclites, ne trouvant sens que grâce au titre. Idem pour la série « David et Marie » supposée me représenter avec mon épouse, mais qui en réalité n'est qu'une galerie de couples anonymes dans des cadres photos, étrangement intimes. C'est cet équilibre fragile entre la technique - un dessin reproduit fastidieusement à l'aide de papier carbone - et un concept radical et absurde, qui m'intéresse.

A. D. : *La question de l'identité (et de l'identification) est très présente dans ton travail. Qu'est-ce qui t'intéresse dans ces formes d'« usurpation » d'identité ?*
D.L. : Je n'aime pas le terme d'usurpation, mais cette thématique de l'identité est en effet un des fils conducteurs de ma réflexion. En travaillant, j'ai souvent en tête une citation de Julio Cortázar : « Dans tout autoportrait, il faudrait avoir l'élégance de se retirer ». En 2007, pour la série « Flashface Project », j'ai poussé l'élégance à son paroxysme en demandant, par email à l'ensemble de mes contacts, de réaliser mon portrait grâce à un logiciel de création de portraits-robots sur Internet. De manière anonyme, j'ai ainsi récolté une trentaine de visages me représentant. J'ai reproduit une partie de cette série lors d'une exposition au LX5 au Luxembourg. J'ai toujours du mal à analyser ce travail. S'agit-il d'autoportraits ? Ou plus certainement de portraits de moi, réalisés par moi mais dont je ne suis pas l'auteur mais plutôt l'artisan/révélateur.

A. D. : *En parlant de révélation, tu as une technique très particulière, basée sur le transfert, peux-tu expliquer ton processus d'apparition d'une image ?*
D.L. : J'aime laisser un voile de mystère sur ce processus d'apparition, je peux seulement dire que ma technique est liée à la fascination que j'ai, depuis toujours, pour toutes les techniques d'impression : gravure, sérigraphie, lithographie. *Les Sept Pêchés capitaux* réalisés en 2009 est d'ailleurs un hommage à Bruegel mais aussi aux artisans qui ont gravé ces dessins sur des matrices afin de les diffuser. Ce que l'on peut retenir est cette notion de matrice venant se glisser entre le papier et ma main. C'est simplement la pression physique exercée sur le support qui fixe une marque. Ne possédant ni matériel, ni formation spécifique dans ces techniques, j'ai développé mon propre savoir-faire qui répond à mon désir de fabriquer des empreintes fantomatiques qui naviguent entre le dessin, la photo et la gravure.
Dans mes premiers travaux, je transférais des images préalablement tramées grâce à du papier carbone. Par la suite, j'ai affiné ma technique en créant mon propre papier à trans-

AD: Speaking of revelations, you have a very specific technique, based on transferral. Can you explain this process of making an image appear?
DL: I'd prefer to leave this process veiled in mystery, but I can say that my technique is linked to my long-lived fascination with printing techniques: engraving, silkscreen, lithography. *Les Sept Pêchés capitaux* (The Seven Deadly Sins), created in 2009, is a tribute to Brueghel and to the craftsmen who engraved these drawings onto matrices in order to diffuse them. What we tend to remember is this notion of a matrix sliding between the paper and my hand, which is nothing more than the physical pressure placed on the support that results in a mark. Not having the material or the specific training for these techniques, I have developed my own method that meets my desire to make ghostly marks somewhere between a drawing, a photograph and an engraving.
In my early works, I transferred images that were previously plotted out using carbon paper. Thereafter, I refined my technique by creating my own transfer paper. The revelation process can be seen most clearly in the "Scribbles" series, where faces emerge between the loops of scribbled lines. Beyond the technique itself, my aim was to produce images that were difficult to classify. For example, in my drawings taken from videos entitled Le Stratagème de l'invisible (The Stratagem of the Invisible) presented at the "Watch This Space" Biennial in 2011, many people thought they were looking at silkscreen images, or photographs, whereas they were actually drawings in the classical sense of the term – charcoal and pastel on paper. I love this kind of misunderstanding that nurtures my work on the status of drawing and more widely, on that of the image.

AD: Did "The Stratagem of the Invisible" exhibition presented at the Bureau d'Art et de Recherche in Roubaix in September 2011 mark a step forward in your drawing practice?
DL: The exhibition at the B.A.R in Roubaix was an important stage in my work, notably for introducing a new medium, that of video. As with my more recent work, the exhibition's main field of inquiry was light, not as something that reveals, but rather as something that disturbs the interpretation of reality. In 2011, I made a series of short videos in which I managed to animate fixed images simply by shining light onto paper (newspaper, photos, paper images) printed, for example, with faces or cinema sets which were then transformed by various manipulations (from creasing to making impressions). When devising these videos, I kept thinking back to a text on Surrealist photography that was in the catalogue of the "The Subversion of Images" exhibition held at the Pompidou Centre in 2009. It dealt with things that are forbidden, with all manner of transgressions of "good" photography and with the violence done to portrayals as well as to the medium itself.
In a game of under- and over-exposure, the light renders the image abstract, revealing an unexplored zone between the

férer. C'est dans la série des « Scribbles » que la révélation est la plus distinctive. Il s'agit de gribouillages qui laissent apparaître des visages dans l'entrelacs de lignes. Au-delà de la technique, mon souhait est de livrer des images difficilement classifiables. Par exemple, dans mes dessins tirés de vidéos intitulés *Le Stratagème de l'invisible* et présentés lors de la Biennale « Watch This Space » en 2011, beaucoup de personnes y ont vu des sérigraphies, voire même des photographies, alors que ce sont des dessins au sens classique du terme, fusain et pastel sur papier. J'adore ce genre de malentendu qui nourrit ma réflexion sur le statut du dessin et plus globalement sur celui de l'image.

A. D. : *L'exposition « Le Stratagème de l'invisible » présentée au Bureau d'art et de recherche de Roubaix en septembre 2011 marque-t-elle une avancée dans ta pratique du dessin ?*
D.L. : L'exposition au B.A.R à Roubaix est une étape importante dans mon travail, notamment par l'insertion d'un nouveau médium : la vidéo. Comme dans mes travaux les plus récents, l'axe principal du « Stratagème de l'invisible » est la lumière. La lumière non pas comme révélateur mais plutôt comme perturbateur dans l'interprétation du réel. En 2011, j'ai réalisé une série de courtes vidéos dans laquelle je parviens à animer des images fixes simplement par l'intervention de la lumière sur un papier imprimé (journaux, photos, images papier) ayant pour sujet un visage ou un décor de cinéma par exemple et altéré par diverses manipulations (allant du chiffonnage à la prise d'empreintes). Lors de la conception de ces vidéos, j'avais en tête un texte sur la photographie surréaliste extrait du catalogue de l'exposition « La Subversion des images » présentée au Centre Pompidou en 2009. Il y est question de tous les interdits, des transgressions possibles de la « bonne » photographie et de la violence faite à la représentation comme violence faite au médium lui-même.
Par un jeu de surexposition et sous-exposition, la lumière abstractise l'image, elle révèle un espace inédit entre la fragilité de la représentation et la matérialité du support papier, à une époque où les images sont justement amenées à perdre leur matérialité avec le tout numérique. Ces vidéos reposent sur la simplicité du procédé de création et le mystère qui entoure le résultat : une image qui semble au premier abord immobile mais en la fixant quelques secondes, on réalise que tout est mouvant. Ce qui m'intéresse, c'est emmener l'image autre part. Dans la série de dessins comme dans les vidéos, mon dispositif tente de dévoiler une autre vérité, celle de la surface physique de l'œuvre. Le papier devient alors l'acteur principal. Le visiteur navigue dans cette réalité contrariée, où sa vision se heurte en permanence à l'intrusion aveuglante de la lumière qui éclipse le sujet au profit du support. Ce dispositif me donne une matière première infinie qui vient nourrir ma pratique du dessin en éludant complètement l'acte créatif. Je viens en effet puiser



David Leleu, *Set, frame 858*, 2011. Fusain et pastel sur papier 40 x 53 cm © David Leleu



David Leleu, *Set, frame 353*, 2011. Fusain et pastel sur papier 40 x 53 cm © David Leleu



David Leleu, *Portrait, Frame 530*, 2011. Fusain et pastel sur papier 92 X 68 cm © David Leleu

fragility of the depiction and the materiality of the paper support, precisely at a time when images are in the process of losing their materiality thanks to digitalisation. These videos depend upon the simplicity of their creative process and the mystery surrounding their result: an image that at first sight appears to be immobile but when studied further can be seen to move. What interests me is to take the image elsewhere. In the drawing series, as in the videos, my method attempts to reveal another truth, that of the physical surface of the work. The paper then becomes the main subject. The spectator moves around in this thwarted reality, permanently confronted by the light's blinding intrusion that eclipses the subject in favour of the support. This method provides me with endless raw material that feeds my drawing practice, totally eluding the creative act. Effectively, I draw upon series of images that I reproduce as faithfully as possible from screenshots of these videos, introducing the notion of temporality. It's the first time I've used what could be called classical drawing in my work, that's to say charcoal and pastels on paper. My wish, in so doing, was quite simply to reveal a sharply contrasting surface. I really concentrated on the power and depth of the blacks.

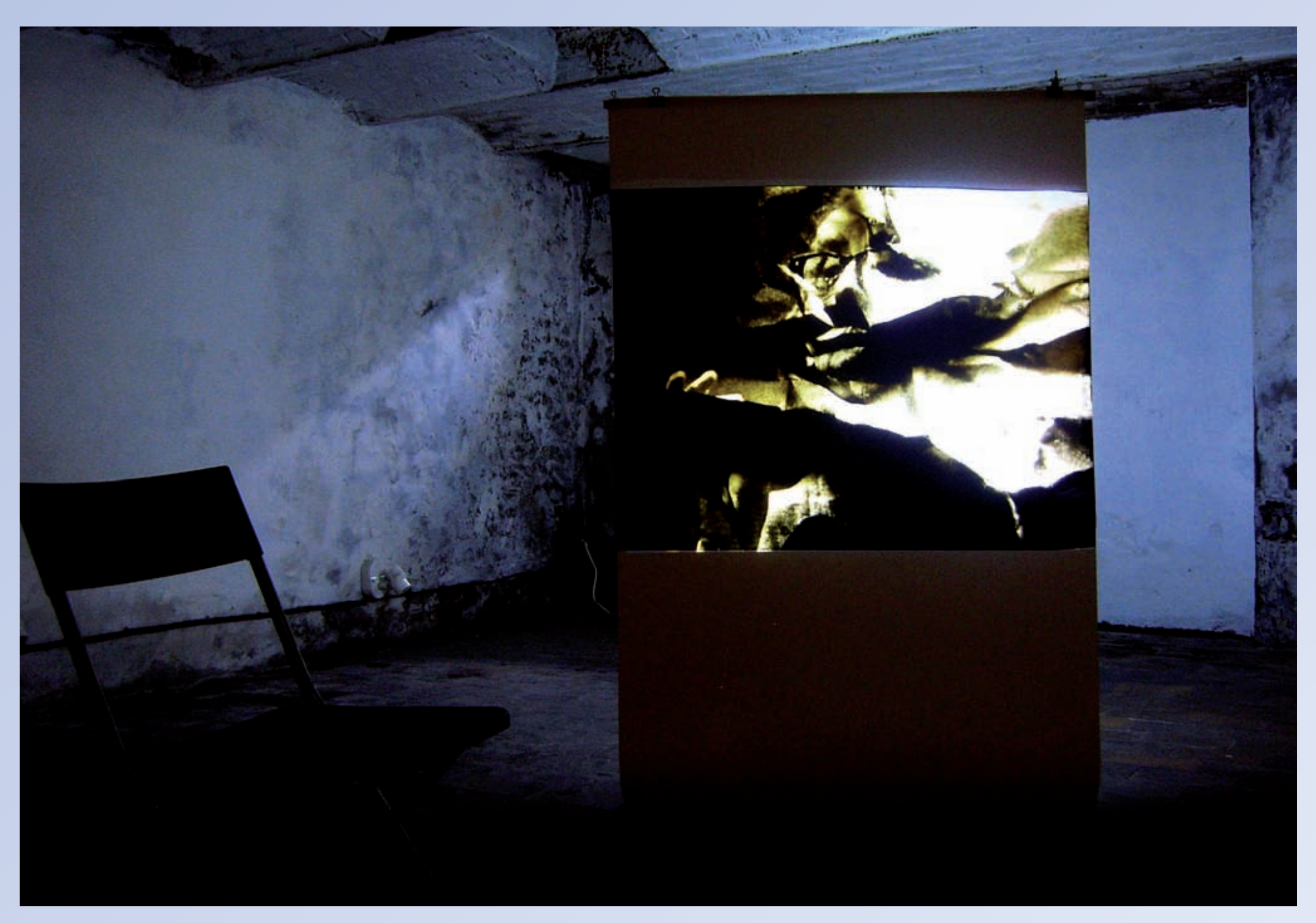
A.D.: The drawings in your previous series were less contrasted and rather more fleeting, largely due to the use of transfer paper. With this use of carbon (the perfect tool for conservation and making identical copies) and your attempt at being portrayed by others from memory, are you exploring the notion of loss, in addition to that of memory?
DL: The very nature of drawings and their fragility, encapsulates the notion of loss. My "Stratagem of the Invisible" drawings clearly illustratrate this notion and the impossibility of fixing an imperceptible movement. It is also found in my continual questioning of the relevance of images. In one of my latest works, *De mémoire d'homme* (In Living Memory), for example, I present a scattering of photos taken from newspapers and partially covered with a white stain, executed in pastels. My aim, with this installation, was to enable the spectator to travel between appearance and disappearance, remembrance and oblivion, or even abundance and unique, in order to make him doubt his convictions and bring him face to face with another way of experiencing reality.

AD: Perceptive confusion also arises from your use of associations, of tangled forms and of thwarted light, as in your series Blind Spots. What interests you in creating these blind spots, with part of an image missing?
DL: I'm trying to reproduce a particular sensation through these drawings – the sensation of being dazzled by a bright source of light. But how do you transcribe that onto paper? My answer was to create a thin reddish halo around the image's untouched paper, which stimulates the eye by giving it false information about a phenomenon that has not even occurred. Ultimately, it's the beauty of the untouched paper that I focus

des séries d'images que je reproduis le plus fidèlement possible d'après des captures d'écran de ces vidéos, en introduisant la notion de temporalité. C'est la première fois dans ma pratique que je fais du dessin que l'on pourrait qualifier de classique, c'est-à-dire fusain et pastel sur papier. Mon envie est simplement de révéler une surface au contraste tranchant. Je me suis vraiment concentré sur la puissance et la profondeur des noirs.

A. D. : *Alors que tes séries précédentes présentaient quant à elles des dessins moins contrastés, plus fuyants, effet notamment dû à l'emploi du papier transfert. Par cette utilisation du carbone, outil par excellence de conservation, de double, ou la tentative d'être représenté « de tête » par d'autres personnes, ton travail interroge la mémoire, mais ne questionne-t-il pas surtout la perte ?*
D. L. : L'idée de perte est dans l'essence même du dessin, par sa fragilité. Mes dessins, *Le Stratagème de l'invisible*, illustre bien cette notion de perte, cette impossibilité à figer un mouvement imperceptible. Elle se traduit aussi dans mon travail par la mise en cause permanente de la pertinence de l'image. Par exemple, dans l'une de mes dernières œuvres, *De mémoire d'homme*, je présente une constellation de photos extraites de journaux et partiellement recouvertes d'une tache blanche, réalisée aux pastels. Mon but à travers cette installation est de faire voyager le spectateur entre apparition et disparition, entre mémoire et oubli, ou encore, entre profusion et unique, afin de le faire douter sur ses certitudes et de le mettre face à une autre expérience du réel.

A. D. : *Le trouble perceptif vient aussi de ton recours au parasitage, par l'enchevêtrement des formes ou par l'utilisation contrariée de la lumière comme dans ta série des Blind Spots. Qu'est-ce qui t'intéresse dans la mise en scène de ces « points aveugles », de cette part manquante dans une image ?*
D.L. : C'est une sensation que je tente de restituer à travers ces dessins. La sensation d'éblouissement face à une source intense de lumière. Comment la retranscrire sur le papier ? Ma réponse tient en ce fin halo rougeâtre qui circonscrit le papier vierge dans l'image, cette zone fine vient exciter l'œil en lui portant de fausses informations sur un phénomène n'ayant pas lieu. En définitive, c'est la beauté du papier vierge que je mets en avant, l'image devient alors le support anonyme de cette mise en scène. J'ai montré en mars 2011 cette série dans la galerie d'art contemporain du collège Jacques Cartier à Chauny (Picardie). Le vernissage a eu lieu une semaine après la catastrophe de Fukushima. Dans ce contexte dramatique, l'interprétation de mon travail s'est trouvée parasitée par l'actualité, car chaque spectateur ne voyait qu'une représentation du phénomène invisible de la radiation. Pour moi, ces formes d'éclipses ont plus pour but de faire douter que de faire croire.



Vue de l'exposition *Le Stratagème de l'invisible* au Bureau d'art et de Recherche

on, the image becoming the anonymous support for this set-up. In March 2011, I exhibited this series in the contemporary art gallery of the Collège Jacques Cartier in Chauny (Picardy). The private view took place a week after the Fukushima catastrophe. Within this dramatic context, my work was taken over by the news, the spectators unable to see it as anything other than a portrayal of the invisible phenomenon of radiation. For me, these forms of eclipse are intended to sow doubt rather than belief.

AD: For "The Stratagem of the Invisible" you used a method combining drawing and video. Do you foresee using other media in the future?
DL: Yes, I'm sure that I will return to painting in the near future. Meanwhile, I've just purchased a small grinder with a set of brushes and disks for sanding. I don't really know yet what I'll do with it, but I can imagine torturing paper with it! ■

A. D. : *Pour Le Stratagème de l'invisible, tu as utilisé un dispositif mêlant dessin et vidéo. Envisages-tu l'utilisation d'autres médiums à l'avenir ?*
D. L. : Il est évident, pour moi, que dans un avenir proche, je reviendrai à la peinture. En attendant, je viens de m'acheter une mini-meuleuse avec un ensemble de brosses et de disques de ponçage, je ne sais pas encore vraiment comment je vais l'utiliser mais je l'imagine bien en outil de torture pour papier ! ●

ALEXANDRINE DHAINAUT
Mars 2012

Le stratagème de l'invisible, partie 2
David Leleu, Bureau d'Art et de Recherche
Du 23 septembre au 29 octobre 2011
http://www.le-bar.fr
http://www.davidleleu.com

50° NORD REVUE D'ART CONTEMPORAIN #3
Revue annuelle / Annual journal

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION / EDITOR
Yannick Courbès, Président du Réseau 50° nord

COORDINATION DE LA RÉDACTION / EDITORIAL COORDINATION
Maud Le Garzic Vieira Contim, Coordinatrice du Réseau 50° nord
Aurélie Leclercq, stagiaire

EDITORIAL DESIGN
Éric Rigollaud design

Dépôt légal : octobre 2012

Impression : DB Print Nord Sarl
ISSN 2102-1309
ISBN 978-2-9533930-3-3

Prix du numéro / issue
12€ Europe 15€ outside Europe (+4€ frais de port)

Édité par / Edited by:
50° nord Réseau d'art contemporain
du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord
9 rue du Cirque BP 10103 59001 Lille cedex
Tel + 33 (0)6 89 27 38 44
maud.le-garzic@50degresnord.net - www.50degresnord.net

50° nord est soutenu par / 50° nord is supported by:
le Conseil Régional Nord-Pas de Calais, le Conseil général du Nord, le Ministère de la Culture-DRAC Nord-Pas de Calais

LES CONTRIBUTEURS / CONTRIBUTORS

ARTISTES / ARTISTS
Béatrice Bailet, www.beatricebailet.over-blog.com
Béatrice Balcou, www.beatricebalcou.com
Mélanie Berger, www.melanieberger.net
Filomena Borecká, www.yboo.net/filomenaborecka
Julien Boucq, www.assoonaspossible.fr
Julien Bruneau
Claude Cattelain, www.claudecattelain.com
Aurélie Damon, www.aureliedamon.fr
Anne Delemotte, www.annedelemotte.fr
Constantin Dubois, www.canardsauvage.com
Claire Fanjul, www.clairefanjul.fr
Frédéric Fourdinier, www.frederic-fourdinier.com
Benoît Jouan, www.noiranimal.over-blog.com
Mathilde Lavenne, www.mathildelavenne.com
David Leleu, www.davidleleu.com
Frédérique Lucien, www.frederiquelucien.com
François Marcadon, www.cargocollective.com/francoismarcadon
Charlotte Marchand, www.charlottemarchand.com
Sandrine Morgante, www.sandrinemorgante.be
Bernard Moninot, www.bernardmoninot.com
Philémon, www.societevolatile.eu
Mira Sanders
Hannelore Van Dijck, www.hannelorevandijck.blogspot.fr
Thierry Verbeke, www.thierry.verbeke.free.fr
Léonie Young, www.leonieyoung.com

AUTEURS / AUTHORS
Philippe Baryga, Anne Benoit, Carole Boulbès Bertrand Charles, Yannick Courbès, Hélène Dantic Alexandrine Dhainaut, Dorothée Duvivier, Carole Fives, Marlène Grain, Johan Grzelczyk, François Ide, Céline Luchet, Jean-Pierre Morel, Emilie Ovaere-Corthay, Marlène Perronet, Marie Pleintel, Nathalie Poisson-Cogez, Christophe Veys

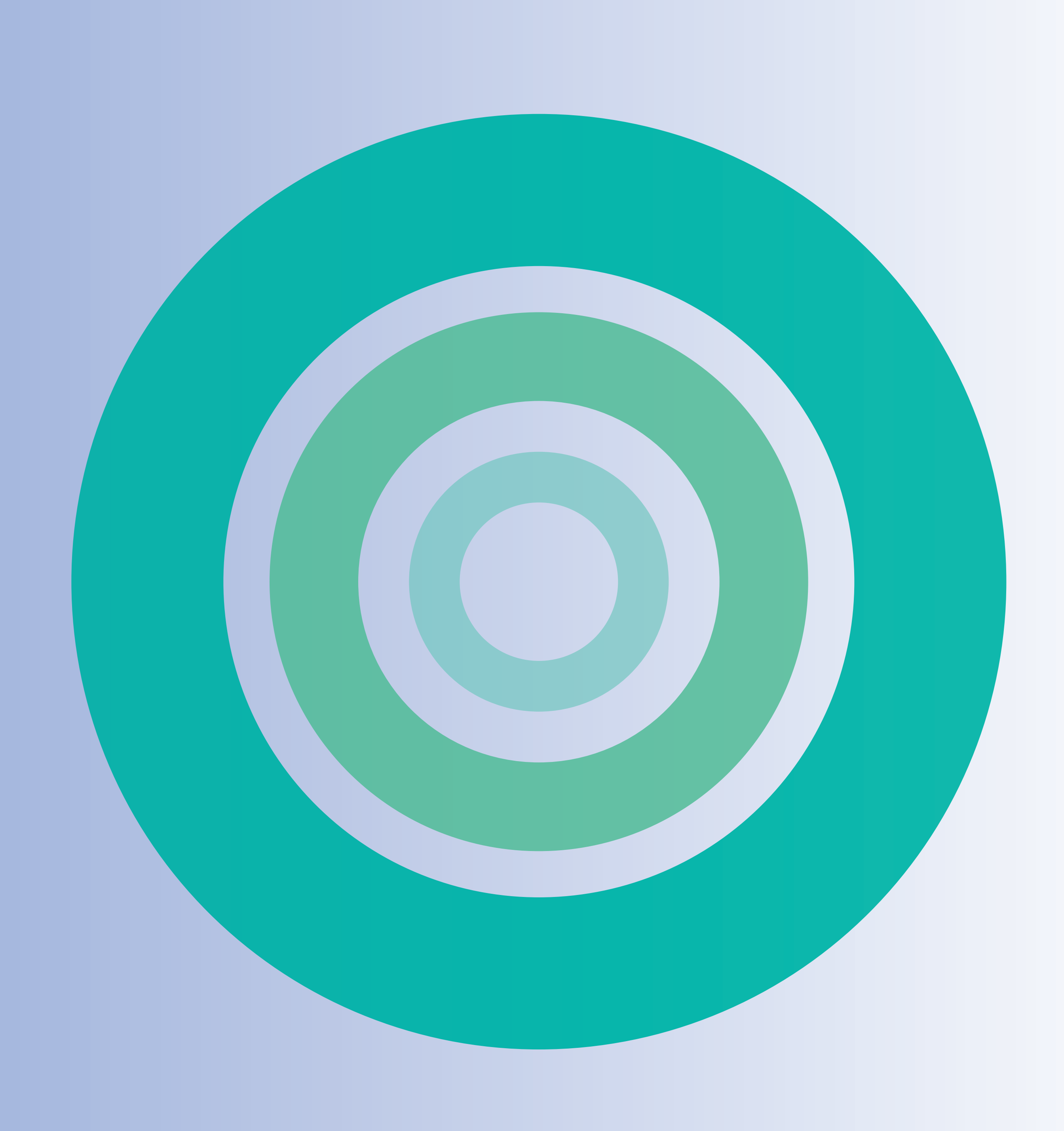
TRADUCTEUR / TRANSLATOR
Philippa Richmond

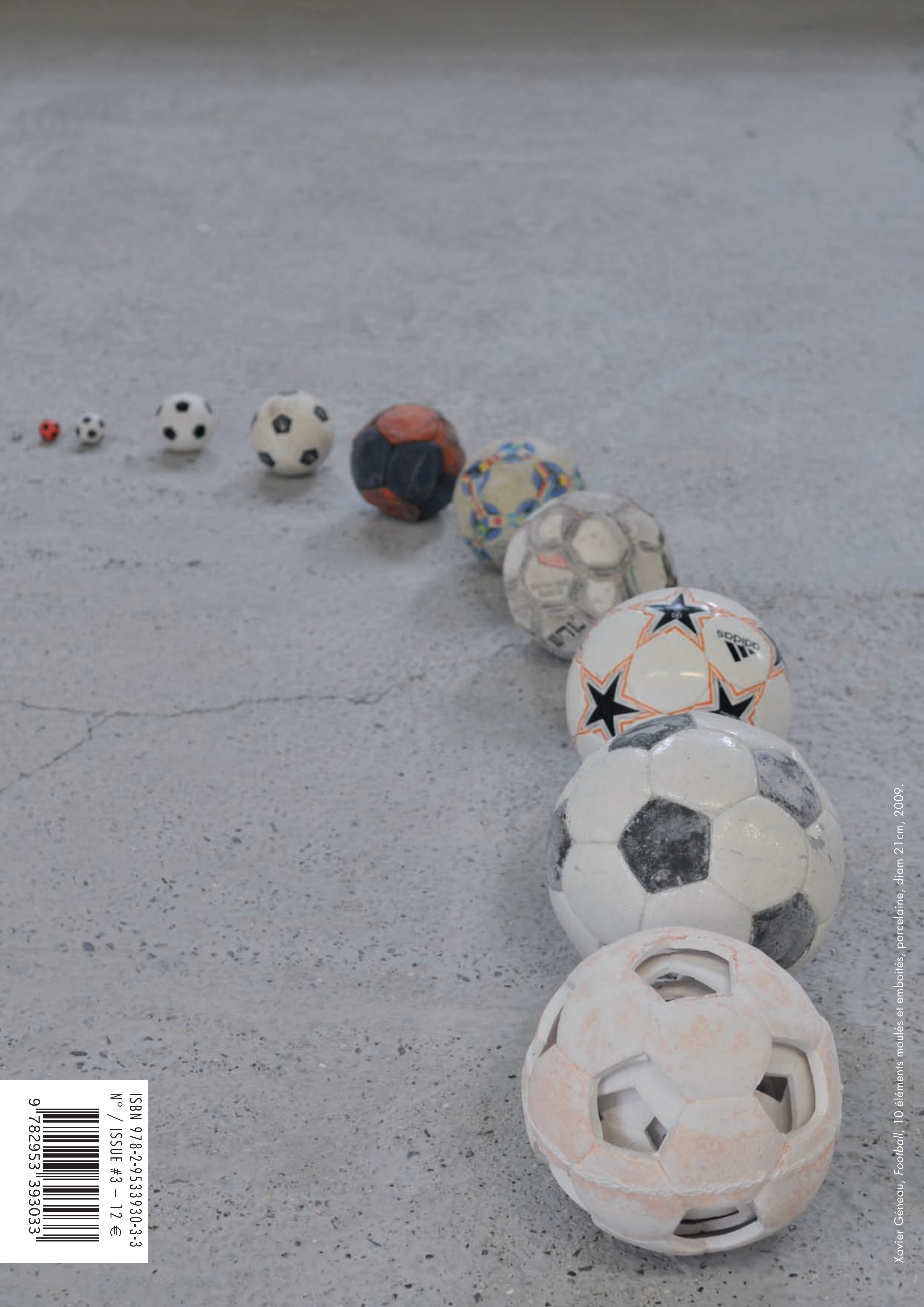
ISSN 2102-1309
0 Paru en 2009 (almanach 2008)
ISBN 978-2-9533930-0-2

1 Paru en 2010 (almanach 2009)
ISBN 978-2-9533930-1-9

2 Paru en 2011 (almanach 2010)
ISBN 978-2-9533930-2-6

3 Paru en 2012 (almanach 2011)
ISBN 978-2-9533930-3-3





Xavier Géneau, *Football*, 10 éléments moulés et emboités, porcelaine, diam 21cm, 2009.

ISBN 978-2-9533930-3-3
N° / ISSUE #3 – 12 €
9 782953 393033